

50634

3369

Spl

ARCHÆOLOGIAI ÉRTESITŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA ARCHÆOLOGIAI BIZOTTSÁGÁNAK
ÉS AZ ORSZÁGOS MAGYAR RÉGÉSZETI ÉS MŰVÉSZETTÖRTÉNETI
TÁRSULATNAK KÖZLÖNYE

SZERKESZTI

HEKLER ANTAL

ÚJ FOLYAM

< 1932—33 >

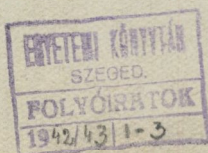
XLVI. KÖTET

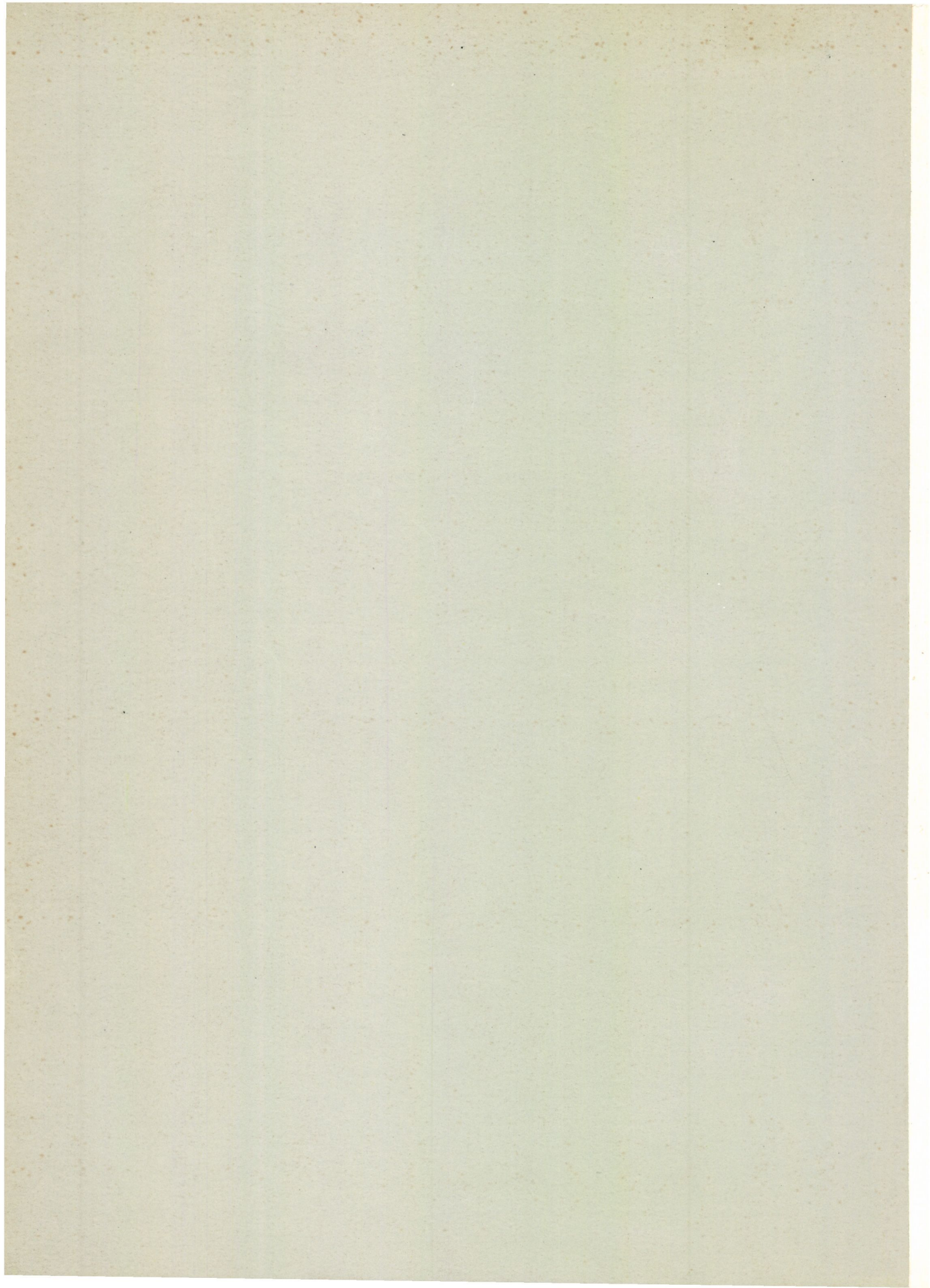


Dr. Henry Ludwig

KIADJA A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA

BUDAPEST, 1934





ARCHÆOLOGIAI ÉRTESITŐ

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA ARCHÆOLOGIAI BIZOTTSÁGÁNAK
ÉS AZ ORSZÁGOS MAGYAR RÉGÉSZETI ÉS MŰVÉSZETTÖRTÉNETI
TÁRSULATNAK KÖZLÖNYE

SZERKESZTI

HEKLER ANTAL

ÚJ FOLYAM

1932—33

XLVI. KÖTET

KIADJA A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA

BUDAPEST, 1934

50634



Franklin-Társulat nyomdája.

TARTALOM.

	Lap
BODONYI JÓZSEF : Az aranyalap keletkezése és értelmezése a késő-antik művészetben	5
SICILIANOS D. : Görög síremléktöredék Budapesten	38
ERDÉLYI GIZELLA : Bacchikus jelenettel díszített bronzkorsó a Magyar Nemzeti Múzeumban.....	39
OROSZLÁN ZOLTÁN : Mucius Scaevolát ábrázoló dombormű a Magyar Nemzeti Múzeumban.....	44
OROSZLÁN ZOLTÁN : Athene és Hephaistos ritka mítosza a Székesfehérvári Múzeum egy római kőemlékén.....	54
MÁRKINÉ POLL KATALIN : A zsennyei kincs.....	62
HÖLLRIGL JÓZSEF : Árpádkori keramikánk	85
BALOGH ILONA : Adatok az olasz románkori szobrászat magyarországi hatásához	100
YBL ERVIN : Egy velencei trecentofej	116
PIGLER ANDOR : Evagationes Spiritus	121
GARÁDY SÁNDOR : Mátyás király vadászkastélya a Hidegkúti-úton	137

KISEBB KÖZLEMÉNYEK.

PAULOVICS ISTVÁN : A dunapentelei ásatás	144
NAGY LAJOS : Kerberos szobrocska az Aquincumi Múzeumban	161
NEES MECHTILDIS : A tibolddaróci kincslelet	164
JANKÓ LÁSZLÓ : A szentgáli bronztör	174
VALKÓ ARISZTID : A solymári vár története és ásatása	178
BÓNISNÉ VALLON EMMA : Oracsek Ignác váci székesegyházterve	179

KÖNYVISMERTETÉSEK.

KUZSINSZKY BÁLINT : A gázgyári római fazekastelep Aquincumban (<i>Láng</i>)	180
KUZSINSZKY BÁLINT : Aquincum, az ásatások és a múzeum ismertetése (<i>Láng</i>)	181
HERMANN SCHROLLER : Die Stein- u. Kupferzeit Siebenbürgens (<i>Ifj. dr. Gallus</i>)	182
Germanische Urzeit in Oberschlesien (<i>ifj. dr. Gallus</i>)	183

	Lap
E. SPROCKHOFF: Zur Handelsgeschichte der germanischen Bronzezeit (<i>Tompa</i>)	183
E. SPROCKHOFF: Die germanischen Griffzungenschwerter (<i>Tompa</i>)	184
SZŐNYI OTTÓ: Régi magyar templomok (<i>Péter</i>)	185
JULIUS FLEISCHER: Das kunstgeschichtliche Material der Geheimen Kammer- zalamtsbücher in den staatlichen Archiven Wiens (<i>Révhelyi</i>)	187
BRUNO GRIMSCHITZ: Johann Lucas von Hildebrandt (<i>Fleischer</i>)	187

* * *

Gustaf Kossinna † (<i>Tompa F.</i>)	191
Hubert Schmidt † (<i>Tompa F.</i>)	191
Móra Ferenc † (<i>Márton</i>)	192

E kötet név- és tárgymutatóját helyhiány miatt a következő kötethez fogjuk mellékelni.



AZ ARANYALAP KELETKEZÉSE ÉS ÉRTELMEZÉSE A KÉSŐ-ANTIK MŰVÉSZETBEN.*

Az aranyalap problémája már régóta foglalkoztatja a művészet-történeti kutatást.¹ Ennek a problémának a megoldásához kívánunk ezzel a kísérlettel hozzájárulni. Nem kétséges, hogy az a motívum, mely első fellépése óta a késő-antik művészetben egészen a gótika végéig követte a művészetek fejlődését, megérdemli a tudomány érdeklődését. Mi az aranyalap problémáját nem egy külsőleges véletlen

* Az itt közölt tanulmány részlet az «Entstehung und Bedeutung des Goldgrundes in der spätantiken Bildkomposition (Ein Beitrag zur Sinndeutung der spätantiken Kunstsprache)» címen, 1932-ben Jul. v. Schlosser professzor úr ösztönzésére és támogatásával készült disszertációból.

¹ Mint az újabb műtörténeti kutatás oly sok kérdése, az aranyalap lényegéről szóló vita is a bécsi A. Riegl thesisével (Spätrömische Kunstindustrie 1901, új kiadás 1926. p. 14) került a porondra. Riegl az aranylapot a fejlődés igen jelentős állomásának tekinti. Benne látja az anyagi alapsík ideális térré való átalakulásának egyik szimptomáját. A legélesebb elutasításra talált ez a thésis Strzygowski iskolájában. H. Berstl: «Das Raumproblem in der spätantiken Malerei» (1920) c. könyvében felállította az ellentételt: «Die eintönige goldbedeckte Bildwand ist nie, wie Riegl glaubte, die Wiedergabe einer wenn auch nur metaphysischen Raumfunktion, sondern die rein abstrakte, dekorative Wand an sich.» Számára az aranyalap «Fläche ohne Ende». — Tér vagy sík — e két értelmezés körül forgott a vita, amennyiben az újabb műtörténeti irodalom a kérdésben állást foglalt. Míg Schmarsow, Wulff, Dvořák, Coellen, Dalton, D. Frey és mások lényegében Riegl megoldását fogadták el, addig az utóbbi időben Köves Tibor csatlakozott Berstl véleményéhez. A kérdésben közvetítő állást foglal el R. Kömstedt (Vormittelalterliche Malerei. 1929), aki az aranyalap sajátos fényjelentőségére mutat rá. — Nézetünk szerint mind Riegl, mind Berstl tételei nem a műalkotások szemléletéből levont nézetek, mint inkább összefoglaló, doktriner rendszerek összefüggéséből adódtak és csak mint olyanok is érthetők meg. Az alábbi megoldási kísérlet annyiban különbözik a fenti kísérletektől, hogy a tér-, fény- és színek kompozíciót szemléletesen adott egységnek tekinti és nem kívánja a térproblémát egy elvont és racionalizáló nézet kedvéért a komplexumból kiszakítani. Mert elválaszthatatlan egységet képeznek — B. Croceval szólva — egy *synthesis a priori*-ban eggyé váltak ezek az elemek a művész alkotásában éppúgy, mint az appercepcióban. Fogalmak szerinti elválasztásuk csak intellektualista szemlélet eredménye, hasonlóan a «forma és lényeg» megkülönböztetéshez.

motívumnak tekintjük, amely valamely ikonografiai témához hasonlóan a műalkotással csak külsőleg függ össze, hanem a művészi alkotás konstitutív formaelemének, melynek sajátlagos jelentősége és vele együtt kifejezőereje számunkra elveszett.

Kutatásaink egyelőre csak az aranyalap *genesis*ének vizsgálatára szorítkoznak. Itt elsősorban arra a kérdésre kellene felelnünk, hogy hol és mikor használtak először aranyalapot. Azonban tekintettel a fogyatékosan ránkmaradt műemlékekre, ma már ez a kérdés nem dönthető el. Nemcsak az első aranymozaik-kockák használatának időpontja kérdéses,¹ de épp úgy nem felelhetünk teljes biztonsággal arra a kérdésre sem, vajon a fennmaradt, vagy akár metszeteken és rajzmásolatokban megtalálható² műemlékek közül melyik tarthat rá igényt, hogy az aranyalap első alkalmazásának számíthasson; legtöbb esetben hiányzik a hiteles datálás lehetősége.³ Mégis az a vélemény a legvalószínűbb,

¹ Az aranyalap alkalmazása minden valószínűség szerint egy technikai találmánnyal függ össze elsősorban: az üveg mozaik, a *musivum opus* alkalmazásával. Ezt Kr. u. I. századtól kezdődőleg alkalmazzák mindinkább a régi színes kövecskékből összeállított mozaik helyett (e kérdésben kimerítő áttekintést nyújt Gaukler cikke: Daremberg-Saglio Dictionaire d. Antiq. gr. et rom. III/2 p. 2088). Az üvegmozaik útján arany is feldolgozhatóvá vált. Az üvegekocka fölé az aranyfüstlap került, legfelül egy átlátszó üvegburkolat szolgált az arany védelmére. Máig az sem állapítható meg biztonsággal, hogy az aranykockák használata még a Kr. u. III. századnál korábbi időre is visszanyúlik-e. Legújabbban a pergameni ásatások a II. század végére utalnak (v. ö. Wiegand jelentését az Abhandl. d. preuss. Akad. d. Wissenschaften 1932. Phil.-hist. Kl. V. p. 14.). Miután azonban a technika szorosan összefügg az aranyos poharakkal, az ú. n. *fondi d'oro*kkal és ilyenek már egy pompeji atriumból (Casa degli amorini dorati) ismereteseek, állíthatjuk, hogy a technikai lehetőségek már az I. századtól kezdve fennálltak. Megjegyezzük azonban, hogy az aranyalappal, mint művészeti motívummal, az aranyos poharak semmiféle összefüggésben sincsenek. Már azért sem, mert az aranyos poharakon az arany nem mint háttér szolgál az alakok kiemelésére, hanem éppen megfordítva: itt a figurális részek készülnek aranyból. V. ö. Fremersdorf: Ein bisher verkanntes römisches Goldglas (Wallraf-Richartz Jb. N. F. I. 1930.).

² Ezen az alapon, de tévesen akarja az aranyalap első alkalmazását J. Wilpert (Die röm. Mosaiken 1916. I. p. 16.) Konstantinus művészeinek tulajdonítani a Laterán-bazilikában. V. ö. Sybel: Mosaiken röm. Apsiden (Ztsch. f. Kirchengesch. XXXVII. 1918 p. 289.).

³ A legkorábbi datálással ellátott műemlékek, melyeken az aranyalap előfordul a római S. Sabina bejáratának (Wilpert: i. m. III. Taf. 47.) és a S. M. Maggiore diadalívének mozaikjai. A rajtuk levő felirat szerint mind a kettő az V-ik századból származik. Hogy a datálatlan mozaikok közül melyik tehető korábbi időre, ebben a kérdésben megoszlanak a vélemények. Leginkább elterjedt az a vélemény, hogy a S. M. Maggiore főhajójának oldalmozaikjai még Liberius pápa korából származnak (l. alább a 10. oldalon).

hogy ezzel a motívummal a római *S. Maria Maggiore mozaikciklusában* találkozunk először. De nem ez a különleges tény volt számunkra döntő, mikor ezt a mozaikciklust állítottuk tanulmányunk középpontjába. Előkerülhetnek más, régebbi emlékek, melyeken az aranyalap előfordul, ami azonban a mi megállapításaink értékét nem csökkentheti. Bennünket elsősorban methodikai megfontolások vezéreltek, mikor a *S. Maria Maggiore* mozaikjait választottuk kiindulási pontul. Míg a *S. Sabina* (l. fent 6³) mozaikján az *Ecclesia ex gentibus* és az *Ecclesia ex circumcissione* alakjai magánosan állnak az aranyalap előtt, mely az egész hátteret elborítja, addig a *S. Maria Maggiore* mozaikjain az aranyalap belekapcsolódik a kompozícióba: sáv alakjában húzódik végig a kép középterén. A *S. Sabinában* az aranyalap látszólag nincs semmi összefüggésben az ábrázolással. Úgy látszik, mintha az alakokat lefejthetnők róla, a nélkül, hogy azzal jelentésük és értelmük megváltoznék. Az ilyen múnél nem tartjuk lehetségesnek, hogy a pusztá szemléletből a problémát megoldhassuk. Más a helyzet komplikált strukturájú műveknél, mint pl. a *S. Maria Maggiore* képei. Itt, ahol az aranyalap nem mint egyszerű elválasztható háttér szolgál az alakok kiemelésére, hanem sajátos módon szövődik a kompozícióba, meg van a remény, hogy a képek egész alkatának pontos analízise által az aranyalap jelentésének megértéséhez jussunk. Mint ahogy a filológus munkáját megkönnyíti, ha a szöveg hézagának kipótlására számos szónak szoros összefüggése áll rendelkezésére, éppúgy annál inkább nyílik kilátás az aranyalap értelmének megoldására, mennél számosabbak és mennél szorosabb összefüggésben állnak a kép egyes elemei. Mielőtt azonban a *S. Maria Maggiore* mozaikok analíziséhez hozzáfoghatnánk, szükségesnek látjuk egy előtanulmány beiktatását, mely az aranyszín érzetjelenségével foglalkozik.

ELŐTANULMÁNY.

Ez ez előtanulmány tartalmánál fogva kiesik a műtörténeti kutatás kereteiből. Kérdései elsősorban pszichológiaiak még ott is, ahol azokra a pszichológiai szakirodalom megkérdezése után önállóan keres választ a történelmi forrásoknál. Azt kérdezzük: mi az aranyszín hatása és jelentése elsősorban általánosságban, másodsorban a kérdéses korszakban?

A színek «érzéki-erkölcsi» hatásának tanulmányozásával Goethe (*Farbenlehre*) foglalkozott először, aki az aranyszín két tulajdonságára mutatott rá: a fénylésre és a sárga színre. Mindkettő a világosság benyomását kelti bennünk. Újabb kísérletek bizonyították, hogy a tiszta sárga nem annyira színárnyalatával, tónusával hat, mint más színek, hanem világosságával. Ez a sárga szín intenciója, «színirányítottsága»,

melynél nem a szín fizikai keletkezése játszik szerepet, hanem azok a jelentőségképzetek, melyek hozzákapcsolódnak, a szín «értelme» (v. ö. G. J. Allesch: *Die ästhetische Erscheinungsweise der Farben*. 1925.).

A sárga színnél még jelentősebb az arany reflexszerű ragyogása. A *reflex* a színeknek, a fénynek az a fajtája, amelyhez nem kapcsolódik egy tárgyi emlékkép, hanem maga a tiszta formanélküli szín. A reflexet nem tulajdonítjuk sem e fényforrásnak, sem a visszaverő felületnek, hanem az valami, ami a dolgok közt van. Ez a jelenség a pszichológiai kutatásnak is még megoldatlan problémája. C. Bühler (*Die Erscheinungsweisen der Farben* 1922.) szerint a fénylés (Glanz) a fénytöbblet tüneténye, mely fénytöbblet síkszerűen van kiterjesztve, kifeszítve. Ha ez a feszültség feloldódik, akkor a fénylés ragyogásba (Leuchten) megy át. A ragyogással pedig együtt jár az a tünetény, melyet Bühler «sűrűsödési-síknak» (Verdichtungsfläche) nevez. Ez akkor áll elő, ha a síkbenyomás a térszínek a mélység irányában való többé-kevésbé hirtelen sűrűsödése útján jön létre. Friss és egészen laza havon figyelhetjük meg ezt a tünetényt; hiányzik egy éles, zárt határvonal a levegőtér felé, olyan, mintha a tekintet többé-kevésbé be tudna hatolni a színanyagba. Ennek a jelenségnek a mi szempontunkból akkor van jelentősége, ha az arany nem mint síma felület tükröződik, hanem fellazított állapotban csillog, mint az a *sík feloldásával* különösen a *mozaiktechnikában* érhető el. A pszichológiai kutatásnak tehát az arany szín két tendenciáját sikerült felderíteni: a fény jelentését (a sárga színnel és a ragyogással kapcsolatban) és a tiszta sík tagadását, amint fellazult tündöklésében, csillogásában valami meghatározatlan térszerű benyomást képes kelteni. Mindkét tulajdonság pedig arra enged következtetni, hogy fény- és térjelentések sem a szemlélő tudatában, sem a művészi alkalmazásban nem egymástól különváltan léteznek, hanem mint *egy* benyomás teszik ránk a fényyszerű tér s a térszerű fény hatását.

Az arany szín harmadik hatása, melyre a pszichológiai vizsgálat ezideig nem terjedt ki, abban az erős emocionális hatásban rejlik, melyet Julius Lange «magasabb színpotenciának» nevezett és melyet C. Schnaase szemléltetően így ír le: «Es liegt etwas Mystisches in diesem Glanze, der aus dem Innern des Stoffes hervordringend in sein Inneres blicken lässt.» Ez a szuggesztív kifejező erő teszi az arany ragyogását sajátosságosan jelentőségteljessé és szinte predesztinálja a *szimboliká*s használatra. S az emberiség kultúrájának történetében valóban ősi szimbólum gyanánt szerepel az arany szín. M. E. Armstrong könyvéből (*The significance of certain colors in roman ritual* 1917.) láthatjuk, hogy az arany a zsidó szertartásban éppúgy, mint a görög-rómaiában, sőt Perutól egész Indiáig, mint a napnak, az isteni fénynek szimboluma szerepelt. Az arany szín alkalmazását a művészetben egyébként még senki sem dolgozta fel tudományosan. Itt nem térhetünk ki az aranynak, mint a pompa és hatalom eszközének az alkalmazására, mint pl. a falaknak aranylemezekkel való borítására, erre az ókori keletről származó s a hellenisztikus időkön keresztül egész Konstantinusig s a késő antikig nyúló díszítésre, a lacunariákra (v. ö. Pauli-Wissowa, *Realenc.* 7. 2 p. 155), vagy az aranyozott szobrok jelentőségére, noha megfontolás tárgyát képezhetné, hogy minden ehhez hasonló «díszítés» nem gyökeredzik-e ama mágikus talajban, ahonnan a szimbolikus alkalmazás is kisarjadzott. Az aranytól és drágakövektől csillogó ruháknak és fegyvereknek a késő antik idők ízlésére oly jellemző fényűzéséről nagyszerű képet nyújt Alföldi A.: «Vom Monogrammhelm Constantins zur Krone des Königs Stefan» (*Acta Archaeologica* I.). Az ábrázoló művészetben az arany nimbusz fényjelentése minden kétséget kizáróan világos (v. ö. Krücke, *Der Nimbus und verwandte Attribute i. d. frühchristl. Kunst* 1905.). Gyakran találkozunk aranyozott háttérrel az u. n. késő hellenisztikus-egyiptomi mumia-portréknál is (Kr. u. II. és III.

századból). Talán a túlvilág fényét akarják ezáltal elénkvarázsolni, mint ahogy egy felirat mondja: *Εἰς τὴν λαμπρὸν ἀπ᾿ ἡλθεν*.¹

Ezzel el is érkezünk ahhoz a korszakhoz, hogy a kérdést felvethessük: milyen hatást és jelentőséget tulajdonítottak az arany színnek a keresztény késő-antik időkben. Beszédes dokumentumai ennek a hatásnak a korabeli rhétorok *ekfrásisai*. Már Kömstedt (i. m. 49 l.) rámutatott arra, hogy amikor Paulus Silentarius a Hagia Sophia kupolájának aranymozaikját leírja, akkor szerinte fent a keresztből fakad a kupola aranyfénye. Tehát számára az arany nemcsak hatásában hasonló a fényhez, hanem fényt is jelent (v. ö. P. Friedländer, Joh. v. Gaza u. Paulus Sil. 1912. 489—493. és 668—672. vers). Épp így, ha Mesarites a kor szimbolikus, többértelmű nyelven a konstantinápolyi Apostoltemplom kupolájának mozaikjait ecseteli, akkor alig választhatjuk el, hogy hol szól a Pantokrator sugárzó nimbuszának szivárványszínű s aranytól ragyogó fényábrázolásáról és hol beszél «az Igazságosság napjának» tündökléséről (v. ö. Heisenberg: Die Apostelkirche 1908 p. 28.). A kor művészetének erre a szimbolikus jellegére emlékeztetnek bennünket olyan elnevezések is, mint S. Vittore in ciel d'oro vagy S. Martino in ciel d'oro (v. ö. Schlosser: Quellenbuch p. 113.). Hiszen már a János apokalipsze szerint a mennyei Jeruzsálem «tisza arany, olyan mint az átlátszó üveg» (21, 21.), és mily jellemző, ha ilyen látomást a Passio S. Perpetuae (c. 11.) már így ír le: «et liberato primo mundo vidimus lucem immensam... et venimus prope locum, cuius loci parietes quasi de luce aedificati».²

Tehát, hogy az aranyalap *fényjelentésének* igazi értelmét felfoghassuk, azt is tisztáznunk kell, hogy mit jelent a fény ennek a kornak gyermekei számára. Joggal mutat rá L. Moser (Kritische Berichte 1930/31. p. 58.) arra, hogy a «fény», a világosság, az ó-keresztény nyelvezetben nem optikai valóságot jelent, hanem szellemi és erről sohasem fog pusztá szemlélet fogalmat nyújthatni, hanem csak «dialektika». A fény isteni voltának gondolata, mely már az ó-kori kelet asztrálvallásaiban az istenség és a fény mágikus egybevetésére vezetett, talán sohasem rendelkezett annyi jelentőséggel, mint a késő antik korban. Az első keresztények részére ez már a Szentírásból is megszokott volt (ps. 36, 10, sap. 7, 26.), de kivált a János evangélium (l. 4, 8, 9; 8.12; 9.5.) szól Krisztusról, mint a világ világosságáról (epist. Joh. I. 7.). A liturgiai himnuszokban is gyakran találkozunk a fény költészetével, így Ambrosiusnál, Nagy Gergelynél, Aurelius Prudentiusnál (v. ö. Boving: Bonaventura 1930. p. 86.). Míg végül az egyházatyák közül Szt. Ágoston illumináció és irradiáció tanában nagy rendszerré építette ki ezt a gondolatot. Számára Isten nem csupán képletesen fény (De Gen. ad. litt. IV. c. 28., 45.) és itt a keresztény felfogás az általános késő-antik felfogással találkozik. Mert míg az ó-szövetség tisztán szellemi isten-hite a fényben csak képletesen látta a minden érzékin felülemelkedő istenséget, addig a késő-antik fénymetafizika Istent voltaképpen és lényegileg fénynek tekintette. Gondoljunk csak a *gnosis* különös szellemi irányára, a lélek fénné válására, amit a Pistis Sophia oly misztikusan ír le (v. ö. Leisegang: Die Gnosis 1924.), vagy a kelet olyan fontos vallására, mint a *manichaeizmus* volt. Istent ott is mindenüvé kiterjedő anyagi fénynek tekintették (v. ö. H. Schaefer cikkét: Vorträge der Bibl. Warburg 1924—25. p. 65.). Filozófiai fogalmazást nyert a fénynek ez a metafizikája a *neoplatonismus*ban, Plotin emanatio tanában. Ehhez kapcsolódik Proklosnak az a sajátságos okfejtése, miszerint a tér mint a legfinomabb, anyagtól mentes, oszthatatlan és mozdulatlan test az anyagtalan, mindent átható isteni fénnel azonos (v. ö. Bäumker: Witelo 1908 p. 445. ss.).

Ilyen okoskodásokból inkább megértjük talán, hogy miért nyer az aranyszín, —

¹ Ägypt. Ztsch. XXXII. p. 61. (C. Schmidt).

² Alföldi A. prof. úr szíves közlése.



melynek fényjelentőségét a pszichológiai tények s történelmi példák bizonyítják — olyan nagy jelentőséget ebben a korban. Hatásos szimbóluma magában rejtette azt, ami a kor érzelmét és értelmét magasba szárnyalón ragadta magával, az isteni fény szent tündöklését.

I.

A római S. Maria Maggiore mozaikjai képviselik számunkra a legrégibb fennmaradt keresztény képciklust. Külsőleg két csoportra oszlanak. Az egyik csoport négyszögletes képmezőkben a főhajó két hosszanti falán oszlik el. A képek ó-testamentumi jeleneteket ábrázolnak, a baloldali falon Ábrahám, Izsák és Jákob történetéből, a jobboldalin Mózes és Józua hősi tetteiből,¹ a másik képcsoport a diadalívet borítja, javarészt Jézus gyermekségének történetéből merített jelenetekkel.² Minthogy a mozaikok datálására a források egyértelmű felvilágosítást nem nyújtanak,³ ennél fogva az irodalomban is megoszlanak a vélemények. Míg sokan a főhajó mozaikjait II. Liberius pápa (352—366) pontifikátusának idejére helyezik és csak a diadalív mozaikjait teszik III. Sixtus idejére (432—440),⁴ addig mások az összes mozaikokat zárt egységnek tekintik és ennek megfelelően III. Sixtusnak tulajdonítják.⁵ Az ő nevét hirdeti a diadalív felirata e szavakkal: XYSTUS EPISCOPUS PLEBI DEI. Ezekután magunk részéről időelőttinek tartanók már itt a kérdésben állást foglalni. Csak további kutatásaink folyamán kíséreljük majd meg, hogy a mozaikokat «belső kronológiájuk» szerint rendezzük.

Az aranyat mint összefüggő színfoltot különböző helyeken alkalmazták a képek hátterében :

¹ Az eredeti 42 kép közül csak 27 maradt fenn.

² Az ikonographia a Máté és Lukács evangéliumból merít, azonkívül a Pseudo-Matthaeus néven ismert «De ortu beatae Mariae et infantia Salvatoris» című művet is felhasználja.

³ A S. M. Maggiore építésének története sincs még kellőképp tisztázva. A forrásokról legjobb összefoglaló tájékoztatást nyújt G. Biasiotti : La basilica di S. M. M. (Boll. d'Arte IX. 1915. p. 20, 136 ss.)

⁴ Ezen a véleményen van J. Wilpert is, aki idézett művében jó áttekintést nyújt a kérdésről.

⁵ Ezen a véleményen van többek közt Dvořák, Wulff és Toesca is, míg Kömstedt i. m. erősen kidomborítja ugyan a stíluskülönbségeket, de a datálás kérdésében nem foglal állást. Vitán kívül áll Richter & Taylor (The Golden age of Christian Art. 1904) feltevése, miszerint a mozaikok a II. századból származnak. Ez a vélemény sehol sem talált visszhangra.

1. a táj közepén, az előtér gyepsávja és a háttér hegylánca között ;¹
2. mint széles sávot, a talajt jelképező elvont zöld sáv és az ég között ;²

3. nem horizontálisan mint a fenti két csoportban, hanem a tájon látszólag szabálytalanul áthúzódó vertikális sávban.³

Arra a kérdésre, hogy mi az értelme az arany ilyen szokatlan alkalmazási módjainak, a kutatás nem adott eddig kielégítő választ.⁴ Ahhoz azonban, hogy egy rész értelmét felfoghassuk, előbb az egész mű megértésére kell törekednünk, mert a művészi alkotásban, mint az élő szervezetben, az «egész a rész előtt» áll. Csak ha felismertük azokat a művészi principiumokat, melyek az alkotást ilyenre formálták, várhatunk felvilágosítást arra a kérdésre, hogy mi az aransáv szerepe a kép egészében. Ezért mindenek előtt a kész alkotás közvetlen szemléletéből igyekszünk strukturájának lényeges sajátosságait felismerni.

Ebben a fejezetben csak egyetlen egy kép felépítését fogjuk elemezni. A stíluskülönbségek kimutatására mind a három csoport jellegzetes darabjainak analízisére lenne ugyan szükségünk, ez az analízis azonban nem ezt a célt kívánja szolgálni, hanem elsősorban eszköz bizonyos kérdések megoldására. Ehhez pedig, mint azt később látni fogjuk, már az első csoport képfelépítésének elemzése is utat nyit. — Az itt következő képleírásnak, mely minden történelmi vonatkozástól mentesen, egyedül magához a műhöz igazodik, csak bevezető jellege van. Némely sajátosság csak majd lejjebb a történelmi, genetikus analízis útján válik érthetővé.⁵

¹ Minthogy az itt következők illusztrálására csak színes reprodukciók lennének alkalmasak, a továbbiakban mindig Wilpert «Röm. Mosaiken u. Malereien, 1916. Bd. III, Erster Tafelband» (A szövegben csak mint W. rövidítve) remek színes tábláit adom meg. Az első csoporthoz tartoznak a W. 11—15, 21—29 táblák.

² W. 8, 9, 10, 16, 17, 19 táblák s a diadalív mozaikjai : W. 53—75. t.

³ W. 18, 20 t.

⁴ Egyes kutatóknak, mint Richter & Taylornak (i. m. 48. l.) ez az alkalmazás olyan érthetetlen volt, hogy nem is kerestek rá magyarázatot, hanem feltételezték, hogy az aransávokat csak későbbi restaurálásoknál illesztették be. Ezzel szemben Wilpert (I. p. 8.) technikai megfigyelései, valamint újabb kutatások bizonyították, hogy az aranyozás a képekkel teljesen egyidejű, tehát része az eredeti kompozíciónak.

⁵ Az itt követett methodushoz v. ö. azokat a theoretikus megfontolásokat, melyeket H. Sedlmayr : Die Architektur Borrominis (1930) c. művében kifejtett és melyek alapját vetették meg egy «szigorú művészettudománynak».

A főhajó «*Jákob és Lábán egyezkedését*» (W. 13/2. t.) ábrázoló mozaikját választjuk az aransáv első alkalmazási módjának illusztrálására (1. kép). A művész feladata az volt, hogy az eseményt, melyet a Genesis (30, 25—34.) beszél el, ábrázolja. A távozni szándékozó Jákobot Lábán nem akarja elbocsátani és hajlandó nyájait vele megosztani, Jákob kívánsága szerint. Hogyan ábrázolta a művész ezt a jelenetet? A szabad mezőn áll Lábán és két fia, velük szemközt Jákob és két pásztor, mellettük egy-egy juhnyáj. Ezek felett a kép baloldalán két sátor, jobboldalán egy kunyhó látható. A főszereplőket a szónokok taglejtésével az előtérbe állítja a művész. Az alakok mögött a táj válik láthatóvá, különböző színű sávokból összetéve: egy sötétzöld sávra egy sárgászöld következik, mely felfelé mindinkább világosodik. Ebben a zónában állnak az alakok. Azután a középen egy aranszínű sáv következik, szabálytalan, mintegy hullámos alakban. Ehhez ismét egy sárgászöld sáv csatlakozik, amely fölött hegyek sötétzöld sillhouettei emelkednek. Az ég szürkéből kékes árnyalatba olvad. Minthogy tehát ugyanazok a színek, egyazon erősségekben és sorrendben térnek vissza mind a háttérben, mind az előtérben, a néző — amennyiben a színek egymáshoz való viszonyát felfogja — szinte kényszerül, hogy a tájat ne mint mélységgel bíró teret, hanem mint függőleges síkot lássa. Így a táj, melynek differenciálatlan gypsávjait az alakok mögé illesztette a művész, mintegy reliefsíkot képez, mely relief-háttérből az alakok a maguk kék, narancsvörös és fehér köntöseiben, valamint a fehér juhok és a színes sátrak kiválnak. Ez a reliefszerű hatás még fokozódik azáltal, hogy az alakok egységes csoportokba tömörülnek, hogy a juhok is két zárt tömeget alkotnak és ezáltal könnyen áttekinthető, tömör szintömbök zárt színfoltokká foglaltatnak össze. Azonkívül a háttér térszerű hatásának egyenesen megakadályozására szolgál az, hogy a sátrak, melyek a távolban gondolandók, a maguk intenzív, közélről való nézésre számított színezésével a képsík ritmikus szimmetrikus síkkapcsolatába nyomulnak és így a tekintetet hátulról ismét előre kényszerítik. A cselekvő alakok tehát nem egy őket körülvevő tájban állnak, nincsenek a háttérrel semmiféle háromdimenzionális, a kép mélységébe vezető kapcsolatban, hanem csupán a síkszerű tagoltság vonalritmusa köti a kettőt össze, amennyiben a figurális csoportok vertikálisai a horizontális fekvésű sávokkal egy egésszé szövednek össze.

Így egy szinte ornamentális szerkezet keletkezik: az alakok és járulékaik mint mustrák állnak a tájképezte alapon. Egy szigorúan tagolt és világos szerkezetű alkotás van tehát előttünk. Szigorú responsio uralkodik a kép mindkét felén az üresen hagyott vertikális tengelytől jobbra és balra, éppúgy, mint ahogy fent és lent is a színsávok sorrendje pontosan megfelel egymásnak, csak itt a megfelelő horizontális szimmetria-tengelyt az aransáv alkotja az előtér és háttér közt.

Ez a struktúra-elemzés természetesen korántsem kimerítő és itt csak olyan mértékben szándékoztuk azt keresztülvinni, amennyire szükség volt annak kimutatására, hogy az aransáv nem lehet egy véletlen esetlegesség, hanem logikusan helyénvaló a kompozícióban, a kép egész felépítésének nem hogy ellentmondana, hanem szükséges alkatrészként illeszkedik bele. A fent kimutatott alkotó principiumokat találjuk a Jákob és Józua történetének legtöbb ábrázolásán.

A fent analizált csoporttól mind stílus, mind felépítés szempontjából a diadalív mozaikjai állnak a legtávolabb. De már Kömstedt rámu-

tatott arra, hogy a főhajó mozaikjainak egy csoportja is, melyet ő a «transcendens csoportnak» nevez,¹ stílusában a diadalív mozaikjaival rokon. Míg Kömstedt inkább a tartalomra helyezi a hangsúlyt, mi arra szeretnénk rámutatni, hogy a diadalíven — tekintsük az *Angyali Üdvözlét* ábrázoló mozaikot (W. 53 t.) — ugyanazok a formaelvek jutnak érvényre, mint pl. a «*Melchisedek áldozatát*» (W. 8 t.) ábrázoló képen : a könnyen áttekinthető, erős accentusokban előadott elbeszélés, ahol a monumentális alakok az elvont háttérből kiválnak. Ennek a háttérnek a felépítése és alkalmazása is közös s a két csoport egybetartozását



1. KÉP. JÁKOB ÉS LÁBÁN EGYEZKEDÉSE.

Mozaik a római S. Maria Maggiore főhajójából.

világosan mutatja az, hogy mindenütt az aransáv második alkalmazási módját látjuk. Ez a háttér, absztrakt sávjainak zöld-arany-kék sorrendjében, semmiféle tájbrázolást és ennekfolytán térszerű mélységre való utalást sem mutat. Belőle az alakok nehéz, tömörszerű testiségben emelkednek ki. Ez a háromdimenzionális testiesség mégsem teszi a térbeli szabad mozgáslehetőség benyomását. Olyan, mintha a háttér előretolt síkja által az alakok kiszorultak volna s most mereven állnának, jobban mondva lebegnének a képsík előtt.

¹ Ezek a diadalív közelében lévő képek : W. 8, 9, 10, 16, 17. t.

Noha — mint az már az eddigiekből is kitűnik — a mozaikok különböző mesterek művei, akik különböző kiképzésben részesülhettek és különböző gyakorlatot követtek, mégis megállapíthatunk közös alkotó elveket, melyeket így foglalhatunk össze :

1. Az ikonográfiai téma lehetőleg világos, áttekinthető ábrázolása.
2. A síkszerű kompozíció összefogó kötöttsége. Szimmetria és szigorú ritmus.
3. A kompozíció elemei zárt tömbök.
4. Erős, színes «accentusok» segítik elő a kompozíció érthetőségét. A művészek hathatósan használják a színeket a tárgyak érthetőségének emelésére.

5. A környező természetre úgyszólván csak utalás történik a reá jellegzetes színekkel ; az szinte csak kulisszának tekinthető.

Az aransáv rendeltetését ezek az elvek egyelőre nem tisztázzák. Ikonográfiai követelmények semmiesetre sem okolhatják azt meg. A formai alkotó-principiumokból azt látjuk csupán, hogy az aransáv logikusan illeszkedik a képkompozícióba, látjuk, hogy egy művészi egésznek szükségszerű részét képezi, de pozitív «kifejeznivalóját», sajátos jelentését nem értjük meg. Hiszen az eddigiek szerint ugyanazt a rendeltetést egy más szín is betölthetné a kompozícióban. Egyedül a mű szemléletéből tehát nem nyerhetünk kielégítő feleletet arra, hogy mi az aransáv jelentése. Kömstedt a főhajó mozaikjainak első csoportját illetőleg az aransáv alkalmazására festői, impresszionista magyarázatot keres. Szerinte az a fénybenfürdő síkság, a ragyogó sivatag illuzióját akarja kelteni. Ez azonban minden bizonnyal csak az impresszionisták iskoláját járt szemlélő nézete. Fenti analíziseink mutatják, hogy modern értelemben vett illuziókeltés nem érvényesül a kompozícióban. És végeredményben az arany alkalmazása nagyon tökéletlenül felelne meg a sivatag határozatlan ragyogásának szemléltetésére. Kömstedt értelmezésének támogatására fölhozhatnánk ugyan az előtanulmány eredményét, miszerint az arany fényt jelent, s valóban ilyesmi lebeg Kömstedt előtt is. De ez még nem magyarázná meg, hogy miért éppen ezen a helyen lép fel a fény és miért épp az a rendeltetése a kompozícióban, hogy a síkszerű kötöttséget hangsúlyozza, mint azt az analízis kimutatta. A helyes értelmezést csupán az biztosíthatná, ha ez ellenvetés nélkül illeszkednék be egy nagyobb történelmi kapcsolatba, ha azt látnánk, hogy a műremek nyelvezete a fejlődési sor egy bizonyos pontján szükségszerűvé vált. Azokat az erőket kell kimutat-

nunk, melyek ennek a nyelvezetnek a kifejlődésénél közreműködtek. Az ilyen történelmi és genetikus levezetés arra az eredményre vezethet, hogy a művész olyan módon fogta fel a művet, mely a mi szemléleti módunktól elüt. Ezáltal a műveknek olyan tulajdonságai kerülhetnek napvilágra, melyeket számunkra már a szemlélet nem mutat. Ezért szükséges a S. Maria Maggiore mozaikok formanyelvének megértéséhez, hogy a késő-antik művészet tér- és fénykompozícióját feltárjuk és alkotási módszereinek változását nyomon kövessük.

II.

Elsőnek W. Kallab¹ mutatott rá arra, hogy az antik térszemlélet felismerésének az antik tájképfestészetből kell kiindulnia. Újabban pedig theoretikus alapon Panofsky² tette a problémát beható vizsgálat tárgyává. Szerinte az újkor emberének a tér «szisztéma-tér» (Systemraum), azaz mennyiségrelációk homogén és végtelen rendszere, egy mind a szabadteret, mind a testeket magában foglaló magasabb egységnek apriorisztikus szemlélete. Ezzel szemben az antik világ térszemléletét, mely filozófiájában és művészetében egyaránt megnyilvánul, «aggregatum-térnek» (Aggregatraum) nevezi Panofsky. Másszóval az ó-kori ember térképzete a testekhez tapad, az antik gondolkodás még nem volt rá képes, hogy «a tér konkrét, élményszerű *tulajdonságait*, kiváltkép a *test* és *nem test* közti különbséget a *substance étendue* közös nevezőjére hozza». Ezt a térfelfogásbeli különbséget juttatja kifejezésre az ó-kornak az újkortól eltérő perspektívája. Mert míg a renaissance óta a festő az iránypont-perspektívával a kép terét úgy-szólván előre megkonstruálja és így ábrázolni valói számára egységes merev rendszert teremt, ahol az arányok pontosan ellenőrizhetők, addig az antik művész — akinek perspektívájában az irányvonalak csak kissé hajolnak össze és párosával találkoznak a közös tengelyen³ — egy «discontinuumot» alkot, azaz lazán összeillesztett terek összességét.

Leginkább kitűnik az ó-kornak ez a discontinuáló, folytonosság

¹ Die toskanische Landschaftsmalerei (Jahrb. d. kunsth. Samml. XXI. Wien 1900.).

² Perspektive als symbolische Form (Vortr. d. Bibl. Warburg 1924—25 p. 260 ss.).

³ Panofsky találóan «Fischgrätenperspektive»-nek nevezi ezt.

híjával levő képfelfogása az ú. n. «compendiariák»¹ stílusában festett tájképeken. Mi a *Villa Albani* híres képét (2. kép) választjuk például.² Világos alapra az idillikus, bukolikus motívumok egész sorát rakta fel lazán, halvány színekben a művész és ezeknek a motívumoknak egymáshoz való helyzete, mind tartalmi, mind színbeli árnyalataik a távolság benyomását keltik a szemlélőben. Jobbról előtérben a szent fa erős silhouettejei a körülötte levő alakokkal — a kép főmotívuma — és a középig nyúló földszáv; azután mintegy a következő rétegben a torony, a híd és a nyáj nyomulnak balról a kép közepe felé. Ugyanebbe a ritmusba jobbról halvány sáv kapcsolódik, rajta két vitorlás és ismét balról a messzi távolban az elmosódó oszlopcsarnok. S végül befejezésül a hegyek halványlila körvonalai középtűt. Így fogódznak ritmikusán egymásba a táj kulisszái és így teremt a művész tisztán festői eszközökkel a képen egységet, mely mégsem térbeli egység. Figyelemreméltó szerep jut itt a fehér alapnak, mely a kép motívumait egységgé köti össze. Pfuhl³ úgy vélte, hogy képünk áradást ábrázol és ez, mint hasonlat, találó is: a dolgok közti összefüggést elnyeli a fehéres sík, mely úgy hat, mintha vízből merülnének fel a tárgyak. Pfuhl értelmezése azonban egyúttal példa is arra, milyen veszélyes ilyen képekre racionális szempontokat alkalmazni. Nem valami reális közeg, mint netán árvíz, akart ábrázolni a művész ezekkel az üresen hagyott helyekkel, hanem azt a határozatlan valamit «ami a dolgok között van», s amely a szemlélőben korábbi tapasztalatai révén azt a hatást váltja ki, mintha a tárgyak fényben fürdő térben állnának.⁴

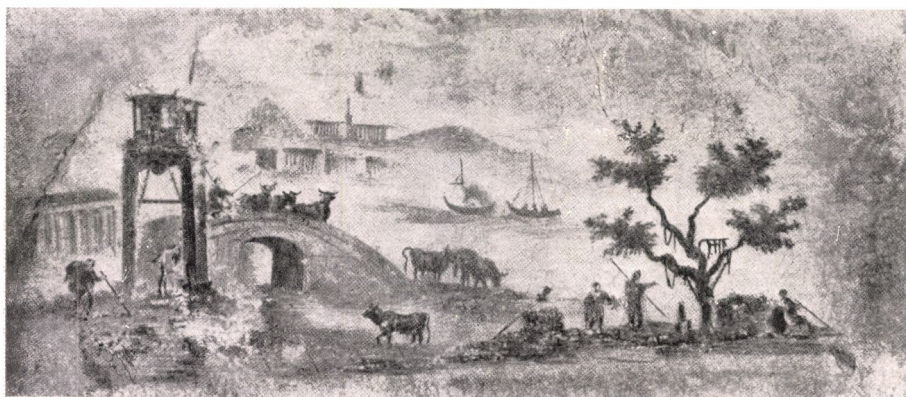
¹ A kifejezés Petroniusnál (Satir. 2.) fordul elő: «pictura quoque non alium exitum fecit, postquam Aegyptiorum audacia tam magnae artis compendiarium invenit». Ez minden valószínűség szerint egy lerövidített eljárásra vonatkozik. E szerint az eladdig uralkodó monumentális alakfestés helyébe könnyedén odavetett tájképek léptek, hevenyében vázolt kis alakokkal. Kallab az «andeutender Stil» megjelölést használja.

² A kép datálásához v. ö. Pfuhl «Malerei u. Zeichn. d. Griechen, 1923.». Ujabban F. Wirth: «Römische Wandmalerei vom Untergang Pompejis bis Hadrian» (Röm. Mitt. XLIV. 1929 p. 91.).

³ I. m. II. p. 895.

⁴ A modern impresszionizmus is «foltokban, sávokban, pettyekben rakja fel a színeket, amelyek magán a festő-alapon nem a látási benyomás eredményét adják, hanem — éppúgy, mint a természet — csak a látási ingert, amely a szem funkciója által csak magában a szemben alakul képpé». Nem szabad azonban, hogy ez a hasonlatosság e két merőben különböző művészeti elv összevetésére vezessen bennünket. (I. Fr. Wickhoff: Römische Kunst 1912. p. 135 ss.) A modern impresszionizmus számára a fényteli levegőtér a priori adottság, ahol sem izolált for-

Itt azt az ellenvetést lehetne tenni, hogy ez a térfelépítés talán csak a «compendiáriakra» vonatkozik és olyan képekre, mint pl. az *esquilinusi Odysseia-tájképek* (repr. Pfuhl. Abb. 721, 722.), már nem áll, mert ott azért, hogy a művész a háttérrel áttörő és a horizont láthatóvá válik, maga a háttér bizonyos tekintetben a határtalan tér szimbólumává lesz. De a művésznak itt sem az a célja, hogy háromdimenzionális teret alkosson, melyben az alakok és tárgyak csak utólag nyernek elhelyezést (mint a renaissanceban), hanem egész más szempontból illeszti össze a kulisszákat és a táj elemeit s rábízta a szemlélőre, hogy ezeket összefoglalja és gondolatban valamelyes téregséggé alakítsa. Nem szabad, hogy erről a laza és nem racionális felépítésről az első pillantás elterelje a figyelmünket és megtévesszen. Ez a tájkép a szó szoros értelmében «sceneria», azaz tér a lejátszódó történet számára. Ez sem panoráma, sem veduta, mint ahogy mi a «tájképet» értelmezni szoktuk. Ezek előtt a képek előtt értelmetlen volna minden kérdés a dolgok «reális» arányait, vagy «valóságos» egymáshoz való helyzetüket illetőleg. Példa erre az «Alvilági táj» fantasztikus sziklakapujával. Ennek valamely



2. KÉP. TÁJKÉP A RÓMAI VILLA ALBANIBÓL.

plasztikus megmintázása, vagy helyrajzi utánaszerkesztése lehetetlen volna. Nem jövünk vele tisztába, hogy a szikla milyen irányban ível át, hogy mekkora lehet az ív nyílása. Egy tisztán művészi látszat-világ az, ami előttünk feltárul, egy világ, melyben matematikai megfontolásoknak és kérdéseknek annyira nincs helyük, akárcsak az ész-

mák, sem izolált színek nem létezhetnek, csak egymást kölcsönösen feltételező színes jelenségek. Ezzel ellentétben az antik művész számára a fénytér csak mint egyes, additív módon egymáshoz illesztett, de izoláltan elgondolt motívumok eredménye létezik. Nem az «elhagyás művészete», a «Kunst des Weglassens» (Liebermann) útján áll elő a fénytér, hanem az *összeillesztés* művészete által. Több joggal hasonlíthatnánk össze az antik tájképfestészet alkotó elveit a *kelet-ázsiaival*. Itt is, mint ott, egyes, tradícióban gyökeredző motívumok merülnek fel a határozatlanul hagyott fehér alapból, amelyet így mint atmoszférát, tehát mint fénytérrel fogunk fel. V. ö. Fischer: *Chinesische Landschaftsmalerei*. 1921. (Erre a lényegbevágó hasonlóságra dr. E. Gombrich hívta fel a figyelmemet azon baráti viták folyamán, melyeken e tanulmány nem egy gondolata csiszolódott.)

szerűségnek a mesében. Az ilyen térfelépítésnek felel meg a színek s a megvilágítás kezelése is. Minden képen hiányzik az egységes megvilágítás, a fény és árny elosztásánál nincsenek tekintettel egy közös fényforrásra. A halvány kékeszöld és okkersárga tónusok a távolbalátás jellegét kölcsönzik ugyan, de nem foglalják össze a tájat egy egységes színes alaptónusba.

A relief-művészetben is találkozunk ebben az időben hasonló téralkotással, mint a festészetben.¹ Vessünk egy pillantást az egyik bécsi *Grimani-reliefre*.² A középre helyezett, bárányát szoptató anyajuhot sziklakulisszák zárják körül. Felettük a szabadon maradt felsőrészben jobbról oldalnézetben egy ház, balról egy szent fa emelkedik, melyek a kompozíciót kiegyensúlyozzák. Hasonlóan a Villa Albani falfestményéhez sikerült a művésznek ezen egyszerű motívumok összeillesztésével erős térbeli hatást elérni.³ A márványfelület raffinált kezelésével az egyes plasztikus formák fénnnyé és árnnnyá oldódnak fel és mintha tompa fény remegne át rajtuk, egy közös médiumba olvadnak össze. Ennek a reliefnek különös jelentőséget kölcsönöz, hogy itt a reliefalap félre nem érthető módon térré alakul át: valamely laza közzé, mely a dolgokat körül ömli, s amelybe a tekintet beléhatolni vél.⁴ Így a tájkép-reliefek ama csoportjában, melyet Th. Schreiber «Hellenistische Reliefbilder» (1894) címen gyűjtött össze, s melyet újabb kutatások a Kr. u. I. századra tesznek, a tér felépítésének ugyanazt a strukturáját látjuk, mint a korabeli festményeken: a tér itt, mint ott csak mint «aggregatum-terek» produktuma áll elő, tehát discontinuum marad

¹ A relief térproblémájára már 1915-ben rámutatott Hekler A.: «A szobrászati stílus problémái» Bp. 87 l. Újabban A. Schober foglalkozott különösen ezzel a korrall, v. ö. Der landschaftl. Raum im hellenist. Reliefbild (Wiener Jahrbuch f. Kunstgesch. II. 1923 p. 36) és Vom griechischen zum römischen Relief (Jahreshefte d. östr. arch. Inst. XXVII. 1931. p. 46).

² Repr. Propyläen Kunstgesch. III. 541 l.

³ Tévedés azonban, ha Sieveking (Das röm. Relief. Festschr. f. P. Arndt 1925 p. 24) ennél a reliefnél egy sziklaösvényről beszél, mely a juh mögött hátrafelé az ólhoz vezetne fel. Az ilyen elképzelés, mely az újkori térfelfogást csempészi a reliefbe, megfelel annak, hogy éppen az a középtér, az a kapcsolat előtér és háttér között, melyen át a vélt ösvénynek vezetnie kellene, az antik művész szempontjából nem volt ábrázolható, hogy itt is, mint a tájképeken az egyes dolgok közt az a «határozatlan valami» terül el, hogy a művész messzeséget, de nem kiterjedést akart ábrázolni.

⁴ Bizonyíték erre a relief bal szélén levő virág, mely az alap előtt nem mint merev sík előtt áll, hanem oldalról nézve végtelen finom fokozatokban halad a mélybe, miáltal úgy látszik, mintha a képsík mögé nyúlna.

ugyan, de a formáknak a fényben való feloldódása és fellazulása által hangulatos egységbe olvad.

Az a tény, hogy a reliefek és festmények strukturájukban ennyire egyeznek — abban az időben, mikor mindkét «műfajból» maradtak ránk emlékek — jogosít fel bennünket arra, hogy a rákövetkező időben — mikor a festészet datálható emlékei hiányoznak — a fejlődés menetét a reliefeken kövessük. A fejlődésben kifejezésre jutó tendenciák rövid összefoglalásánál előnyünkre szolgál majd, ha itt egy fogalom-párt vezetünk be, melyet az archeológia újabban gyakran használ: a *parataktikus* (nem-perspektivikus) és *hypotaktikus* (perspektivikus) kompozíció¹ fogalmát. Parataktikusnak nevezzük az egyaránt lényegesnek tekintett elemek szinte gépies egymáshoz sorakoztatását, hypotaktikusnak pedig azt a rendszert, ahol a rész az egészhez viszonyítva alárendelt szerepet játszik, organikusan egy centrális «életpontból» alakul és ebből a pontból érthető is meg. E szerint a parataktikus struktúra a képelemek mindegyikét önmagában, jellegzetes nézetben képezi, csak utólag, additív módon függeszti őket össze, míg a hypotaxis az organizmusokat működő egységeknek tekinti, s egymáshoz való helyzetüket reális, térbeli vonatkozásaiktól teszi függővé.

A hellenisztikus és az Augustus-korabeli művészet áll legközelebb a hypotaktikus rendhez. Hogyha az egyes elemek egymáshoz való vonatkozásaikban nem is hódolnak matematikai törvényszerűségnek, a képrészletek mégis úgy illeszkednek össze, hogy térbeli egymásmögöttség, mi több, a végtelen távolság látszatát keltik. A fejlődés egy mérföldkövét jelenti a parataxis irányában a *Trajanus-oszlopa* (Kr. u. 113-ból). Itt, a korabeli események terjedős ábrázolásánál, nyúl a művész — a klasszikus művészetben először — ahhoz az eszközhöz, hogy az *egy-más mögött* levő dolgokat *egymás fölött* ábrázolja. A hosszú képszalagon a terep ábrázolása sok helyütt az egész alapot elfoglalja, mintha függőlegesen, meredeken emelkednék. Ezen, helyesebben szólva, ez előtt a terep előtt játszódnak le az események, úgyszólván a cselekvő alakok

¹ V. ö. Krahmer: Raum u. Figur i. d. ägypt. u. archaisch-griechischen Kunst (28. Hallisches Winckelmanns Programm 1931). Természetesen a tökéletes parataxis között, melyet Krahmer az ó-egyiptomi ábrázolásokon kimutat és a későantik megközelítő parataxisa közt alapvető különbség van. Ott a parataxis eredeti, itt csak másodlagos, azaz a hypotaktikus rend visszafejlődésének tekintendő. (Mi ezeket a fogalmakat csak megközelítésként használjuk, az itt megfigyelt jelenségek a szélső határokon jóval beljebb esnek.)

szorosan a táj elé kerülnek és úgy állnak a meredek talajfelület előtt, mintha az egy közbeiktatott reliefalap lenne. Ezáltal a tér levegőssége elvész. Az ilyen kompozícióban mintha a környező táj a vízszintesből függőleges helyzetbe került volna, «felcsapódott» volna. A harmadik dimenzió itt már alig játszik szerepet s ennek megfelelően az alakok egymásmögöttisége csak mint zsúfolt rétegződés vagy mint egymásfelettiesség ábrázolható. De elvesznek az egységes arányok is, az alakok nagyságban messze felülmúlják a környező tárgyakat, legyenek bár azok fák, tornyok, hidak vagy táborkapuk.¹

Az egykori *Antonius Pius-emlékoszlop*² márványtalapzatán, mely mintegy félévszázaddal későbbi, már nem találunk semmiféle tájképszerű környezetábrázolást, erre csupán az alakok alatti keskeny plinthusok emlékeztetnek még. A tájjal együtt mindinkább elvész a térbeli összefüggés is. A lovasmenet körmozgását nem szemléletesen a térben adja a művész, hanem mintegy a függőleges síkra vetíti fel: egymás felett mint egymás mögött értendő itt. Az alakok nincsenek a háttérrel semmiféle vonatkozásban és izoláltságuk még jobban kifejezésre jut azáltal, hogy nem lapos reliefben, de csaknem teljes plasztikus kidolgozásban állnak az alap előtt. Ugyanezeket a tendenciákat látjuk érvényre jutni, ha a *Marcus Aurelius-oszlopát* (193. Kr. u.) a bizonyára mintaképpül szolgáló Trajánus-oszloppal hasonlítjuk össze.³ Az alakok elrendezése természetesen még nem parataktikus, a rétegződés és átvágás még használt művészi eszközök, de csak az erős konturokkal könnyen összefoglalható csoportoknál, melyeket aztán mint zárt képelemeket parataktikusan osztanak el az absztrakt háttéren.

A jeleneteknek reális térben való ábrázolása elveszti lassan minden jelentőségét, hogy egy ideális rendszernek adjon helyet. Így a nagy

¹ Itt is elhibázottnak véljük a térfelépítésnek a mi racionális térfelfogásunk szerinti értelmezését, mint azt Lehmann-Hartleben (*Die Trajanssäule* 1926. p. 141) megkísérelte. Lehmann-Hartleben abban látja az új térábrázolás magyarázatát, hogy az a szemlélőnél egy magasabb nézőpontot tételez fel, s ezáltal minden mintha felülnézetből, «lovas-perspektívából» látszana. Ez a racionális magyarázat azonban — mellyel még gyakran találkozunk — nem kielégítő, mert a «lovas-perspektíva» nem megszokott ugyan, de mégis perspektíva, azaz egy apriorisztikus rendszer, melybe mind az alakoknak, mind a környéknek bele kell illeszkedniük. Itt azonban erről szó sem lehet. A jellegzetes éppen az, hogy az alakok nincsenek a környékkel arányban; alakok és környék más-más törvénynek hódolnak.

² A. Strong: *La scultura romana* 1926. II. fig. 152.

³ V. ö. M. Wegner: *Die kunstgeschichtliche Stellung der Marcussäule* (*Jahrbuch d. deutsch. Arch. Inst.* XLVI. 1931 p. 61.)

*Ludovisi-féle sarkophag*¹ csatajeleneténél nem volna helyénvaló azt állítani, hogy a sűrűn egymás fölé zsúfolt alakokat egymás mögött levőknek kell elgondolnunk. A probléma itt nem az «elől vagy hátul» ábrázolása a síkban, hanem a jelentőség kidomborítása a történetben: fent azok, akik «felülkerekedtek», a győzők, lent azok, akik «alulmaradtak», a legyőzöttek. A harcosok csoportjainak egymáshoz való viszonya, térbeli elhelyezésük, valamint testi méreteik sem az elképzelt realitástól függenek többé, hanem attól, hogy mi az értelmi jelentőségük az egész tartalmában.

Konstantinus diadalívének 315 után keletkezett reliefjein még fokozódik az alaptól izolált elemek ritmikus, parataktikus, egysorba való felsorakoztatása, mint azt Riegl² alapvető analizisében kimutatta. Az alaptól és ezzel együtt minden szemlélhető térbeli környezettől való teljes izoláltságot a *Szt. Heléna sarkophagján*³ láthatjuk. A sarkophag mellső oldalán három lovas léptet a sík előtt, alattuk barbárok kuporodnak. Ellentétben a hasonló lovasmenetet mutató Antonius Pius-básissal (l. fent) még a terepnek plinthusokkal való jelölése is hiányzik. Az alakok szinte az úrben lebegnek, az absztrakt sík előtt. Mit jelent ez? Rodenwaldt⁴ itt «felülnézetről» beszél, úgyhogy az alap a sík terepet jelentené. Ez a magyarázat azonban nem egészen találó. Az alap virtuálisan úgy talajnak, mint atmoszférának értelmezhető, azaz pusztán absztrakt principiuma az ábrázolás rendjének.⁵ Ámbár az alakok maguk hypotaktikus jellegüket még megőrizték, az a mód, ahogy az absztrakt síkon megoszlanak, a parataktikus elrendezés végső példája, ahol ez a fogalom: környék, már minden értelmét elvesztette.

Az itt vázolt fejlődés⁶ a IV. század első felében bizonyos mértékig

¹ Repr. Propyläen Kunstgesch. III. 616. v. ö. A. Alföldi: Die Vorherrschaft d. Pannonier im Römerreiche etc. (Fünfundzwanzig Jahre röm.-germ. Kommission 1930.).

² Spätrom. Kunstind. p. 85. Repr. Propyläen Kunstgesch. III. 648.

³ Repr. Propyläen Kunstgesch. III. 659. A helyes datálásra vonatkozólag — Riegllel szemben — v. ö. P. Franci de' Cavalieri cikkét: Nuovo. Bull. d. Arch. Christ. XXVII. 1921.

⁴ Der Belgrader Cameo (Jahrb. d. d. Arch. Ins. XXXVII. 1922. p. 31 ss.).

⁵ Az alapnak ezt a valótlanyszerűségét egykor még növelte a ragyogóra fényezett porphyrt, amely az árnyékokat elnyelte és az alapot ragyogóan tükröződő síkká változtatta át. Ez a hatás ma a restaurálás folytán csorbát szenvedett (v. ö. Helbig Führer I. 312.).

⁶ Tudatában vagyunk annak, hogy a fejlődést áttekinthetőség és rövidség szempontjából sematizáltuk. De mi csak a vezérlő tendenciát akartuk itt hangsúlyozni, és ezért a fontos, de efemer mellékáramlásoktól eltekintettünk. V. ö. G. A. Snyders: Der Trajansbogen in Benevent (Jb. d. d. Arch. Inst. XLI. 1926. p. 94.).

lezárult. Már Konstantinus alatt fellép a reakció, mely a klasszikus formavilág visszaállításán fáradozik. Ez a «renaissance»-mozgalom, mely az egész szellemi életet felöleli, tetőpontját éri el Kr. u. 400 körül.¹ Itt a probléma számunkra annak vizsgálatában rejlik, hogy az antik, hellenisztikus tájképelemek miként illeszkednek be, miként hasonulnak hozzá az új térkompozícióhoz.

Klasszikus csúcspontján látjuk ezt a renaissance-mozgalmat a *S. Pudenziana* apsis-mozaikján.² Látszólag zárt egészet képező teret találunk itt (az apsis félgömbje még növeli ezt a látszatot), csak ha megvizsgáljuk, hogy milyen eszközök hozzák létre ezt a benyomást, válik a kompozíció antik mivolta nyilvánvalóvá. A kompozíció rétegekből épül fel. Az előtérben, ahol Krisztus és az apostolok foglalnak helyet, játszódik le a cselekmény, háttérben a mennyei Jeruzsálem házai emelkednek. A kettő közé egy racionálisan fallá kiképzett oszlopcsarnokot helyezett a művész, mellyel az ábrázolhatatlan középteret, a térrétegek közt hiányzó kapcsolatot kassirozza.

Hogy ez a felfogás nemcsak esetleges, hanem lényegileg az antik discontinuáló térfelfogásban leli magyarázatát, azt a IV. századból fennmaradt kéziratok képkompozíciói is mutatják. A sor elejére az *Ilias Ambrosiana*³ egy lapját (pict. 24) helyezhetnénk (3. kép). A főszereplők, Hektor és Hekuba, az előtérben, az üresen hagyott középtengelytől jobbra és balra, szigorúan megfelelőleg, fordulnak a beszélők gesztusával egymás felé. Arrébb Andromache részvétlenül tekint ki a képből. E mögé, a teljesen síkban kötött kompozíció mögé illeszti be a miniator, a kép közepén, minden átmenet nélkül, egy házcsoport kulisszáját, a Priamus palotáját. Az egyes épülettömbök különböző nézőpontokból és szervetlenül vannak összetákolva: a kép baloldalán, a nélkül, hogy a háttérrel valamely kapcsolatban lenne, a városkapu válik láthatóvá, az előtérben

¹ Ez a nevezetes korszak, amikor a pogány szellemiség, mintha még egyszer feléledne, hogy ezáltal biztosítsa magának az átmenetet a keresztény középkorba, — jelentőségére legyen elég nevetek, mint Ausonius, Claudianus, Symmachus, vagy a keresztények közül Szt. Ágoston, Paulus Orosius, Prudentius említeni — egészében még sohasem talált méltatásra és szűkebb műtörténeti jelentőségére is csak célzások történtek. A *Nicomachorum-Symmachorum dyptychon* kapcsolatban R. Delbrück (Die Konsular Dyptichen. 1929. 213 l. 54. T.) mutatott rá Róma konzervatív szemlélet nemességének klasszicizmusára. V. ö. még R. Garger kritikáját Kömstedt könyvéről. (Kunstchronik 1930—31. 63 l.)

² V. ö. W. Köhler: Das Apsismosaik von S. Pudenziana in Rom, ein Stildokument (Forsch. z. Kirchengesch. u. z. christl. Kunst 1931. p. 167.).

³ A. Ceriani et Ach. Ratti: Homeri Iliadis Pictae Fragmenta Ambrosiana 1905.

lejátszódó cselekmény s a háttérben levő város közt. Hypotaktikus képegységről itt sem lehet szó, annak csupán töredékeit illesztik most térbeli környékké össze.

Újabban Böckler (v. ö. Degering u. Böckler : Die Quedlinburger Italafragmente 1932. p. 176) vizsgálatai megállapították, hogy az alap színes zónákra volt osztva. «Sárgásbarna tónusok szolgáltak a föld, világos, fehéres-szürke ill. szürkés-kék a levegő, rózsás-lila a horizontsáv, és ismét egy világos szürkés-fehér az ég megjelölésére.» Amit itt Böckler levegőnek nevez, az ama határozatlan távolság a cselekményt szolgáló előtér s a térbeliséget kölcsönző környezet között, ami az antik



3. KÉP. HEKTOR BÚCSUJA.

Iliad Ambrosiana, pict. 24.

szabadtéri jelenetek jellegét képezi. Ugyanezt a térfelosztást mutatja ki Böckler a *Quedlinburgi Itala-töredékeknél* is. A háttérnek ez a színes rétegeződése «mindenképpen érthető és természetes benyomást nyújt ugyan, azonban egy bizonyos sematizmust még sem nélkülöz».

Mintaserűen világos példáját nyújtja a kor térfelfogásának a *Vergilius Vaticanus*¹ (pict. 6.) Corycius senexet ábrázoló képe (4. kép). A szigorú ritmusban elosztott alakok reliefszerű sora keskeny, virágos földszávon mozog, a távolban a ház, fák és cserjés válnak láthatóvá. Itt is

¹ Fragmenta et picturae vergiliana cod. vat. lat. 3225. (1899.)

hiányzik a kapcsolat előtér és háttér közt. Széles sávban meghatározatlanul hagyott sík húzódik el köztük, mely itt is mint távolság, de nem mint kiterjedés értelmezhető. Ennyiben tehát megegyezik ennek a műnek a térfelépítése a hellenisztikus és római művészet alapelveivel, mindazonáltal elképzelhetetlen lenne az ilyen kompozíció a közbeeső fejlődés nélkül. Mert míg a hellenisztikus-római képeken a tér a lazán egymás mögé illesztett motívumokból jön létre, addig itt a színes



4. KÉP. CORYCIUS SENEX.

Vergilius Vaticanus 3225. pict. 6.

zónák szigorúan a síkban kötött rendszere alkotja a teret. A folytonosság hiánya, melyet az «impresszionisztikus» feloldódás egykor elfátyolozott, itt egész világosan nyilvánvalóvá lesz. A Trajánus-oszlopának szintér ábrázolásához hasonlóan, mintha a terep itt is «felcsapódott» volna a függőlegesbe és most falként emelkedik az alakok mögött, azokat egy szűk rétegbe szorítva.

Ezekkel a műemlékekkel már megközelítettük a *S. Maria Maggiore* mozaikok keletkezésének idejét. Most tehát a vázolt fejlődés alapján kell megközelítenünk azok történelmi helyzetét, valamint egyes saját-

ságaik értelmét, melyeket strukturájuk fenti analízise még nem derített fel. Ha most a *«Jákob és Lábán egyezkedését»* ábrázoló mozaik (1. kép) elé lépünk, akkor az elmondottak alapján a IV. század renaissance-ának művét ismerjük fel benne: a tér felépítése ugyanaz, mint a Vergilius Vaticanus-ból fent ismertetett képen. Most azonban megértjük az aransávnak — mely az előtér és háttér közé beilleszkedik, — kompozicionális jelentőségét is: *helyébe lépett annak a határozatlan középső zónának, amely az antik művész számára a térrétegek közt terült el.*

Ha így az aransáv funkciója a térbeli kompozícióban a fejlődés alapján érthetővé is vált, magának az aranszínnek pozitív értelme a meghatározatlan középtér helyén csak a *színkompozíció* fejlődéséből derülhet ki.¹ Mi itt röviden csupán a színfelépítés egyetlen tendenciáját emeljük ki, amely párhuzamosan halad a reliefen megfigyelt térbeli felépítéssel: ugyanaz az absztrakció, mely a reliefeken az izolált formákat jellegzetes nézetben helyezi egymás mellé, a színkompozícióban az egyes dolgok elkülönített, sajátos színfoltjait erős színű síkokba illeszti össze. Ez a *«színszéthullás»* épp úgy megfelel a parataktikus relief-felfogásnak, mint a konturok erős hangsúlyozása, mely az egyes elemek

¹ Nemcsak a fennmaradt műemlékek gyér volta és nehéz hozzáférhetősége akadályozták az összefüggő fejlődési folyamat felismerését, de mindenekelőtt azok provinciális és mesteremberes jellege. A katakombák festményei, az afrikai mozaikok, a múmia-arcképek nemcsak hitelesen nem datálhatók, de művészi kvalitásaik is leginkább mögötte maradnak a szobrászat fennmaradt remekeinek. Mégis a fejlődés tendenciája már most megállapítható: Míg az Aureliusok sírja (valószínűleg III. század eleje!) és a *korai katakombák* a színek gazdag árnyalatai, a tónusok egymásbaolvadása által a színes egységet megőrzi, addig a III. század festményei mindinkább keményen egymasmellé helyezett fény- és árnyrészekre esnek szét, mi az egyes részek elszigetelésére, kiemelésére vezet. A *mumiaportrékon*, melyek a II. századtól a IV.-ig zárt sorokban maradtak ránk, sikerült P. Buberlnek (*Die griechisch-ägyptischen Mumienbildnisse*. 1922) ezt a fejlődést nyomon követni. A kolorit finoman rétegezett átmenetei, az egykor *«halványan tompa árnyak és fények»* a IV. század közeledtével *«erőteljes, széles vonásokká sűrűsödnek»*, a virágzó kolorit a fény erőteljes kezelésének felel meg, *«a művész az egyes formákat már csak élénken megvilágított, vagy sötétén árnyékolt síkokkal jellemzi»*. Az, ami itt az arc egyes színes részleteinek izolálását előidézi, vezet a IV. századbeli kéziratok tájképfestészetében a *sávós hátterek* sajátosságos jelenségére (l. fent). Nem az erősszínű előtérből a távolság halvány silhouettejeibe való átmenetet adja a művész, hanem minden színzóna absztrakt módon egy sávba rögzítve jelenik meg. A föld barnáján, a levegő kékjén, a horizontcsík vörösén még felismerhető, hogy mindannyian a környezeti és atmoszférikus benyomások *«illuzionisztikus»* ábrázolásából származnak, ámde itt egy sematikus sorrend rögzített művészi eszközeivé redukálódnak. A folyamat alapos vizsgálatának a késő-antik egyiptomi szövetekről sem szabad majd megfedkeznie (v. ö. Wulff-Volbach: *Spätantike u. koptische Stoffe* 1926.).

önállósulását még teljesebbé teszi. Különösen a mozaiktechnikában jut ez a jelenség kifejezésre. Mert míg a hellenisztikus s a korai császárság mozaikja apró kövecskékből rakódik össze, ami a színárnyalatokban a festői átmeneteket még lehetővé teszi, addig a rákövetkező időkben a mozaikkockák mind nagyobbak lesznek, ezáltal az egyes színfoltok önállósulnak. A tiszta, töretlen színek felfokozott ereje még hozzájárul a felépítés és a tárgyak világos megértéséhez. Itt is egy technikai eszköz az, amely még fokozza a telített színek fényerejét: az üvegmozaik. De nem csupán az anyagi, lokális színek intenzitása fokozódik, hanem úgyszólván a kép egész színjelensége, tehát fény és árnyfokozatok egyaránt hatványozott hatóerőt nyernek, úgyhogy sötétkék árnyékok mellett aranyfényű csillogások gazdagítják a színes skálát. Hogy az aranyszín rendeltetését egy ilyen kompozícióban felderíthessük, előbb arra a kérdésre kell válaszolnunk, hogy az aransáv mint tiszta, fokozott szín, milyen tünemény jelölésére alkalmas? Itt segítségünkre siet az «Előtanulmány», melynek eredményei kétségtelenül bizonyítják, hogy az aranyat két tulajdonsága: a sárga szín és a ragyogás kiválóan alkalmassá teszik a fény benyomásának keltésére. Ha ennek az eredménynek alkalmazásával a S. Maria Maggiore mozaikjai esetében megpróbálkozunk, úgy arra a megállapításra jutunk, hogy a *«határozatlan középzóna» számára az aranyat mint a fény jellegzetes színét választották.*¹ Ebben az értelmezésben nincs számunkra semmi meglepő, miután már a «compendiaria»-tájképek üresen hagyott, világos középzónáit is mint fényt fogtuk fel. Ez a határozatlan fényközeg — a vázolt fejlődés alapján, amely a színárnyalatokat absztrakt színeire vezeti vissza — a tiszta világosság zónájában arany színné sűrűsödött össze.

Ha értelmezésünk helyes, akkor alkalmas lesz, hogy az aransáv felhasználását a S. Maria Maggiore mozaikjainak különböző stíluscsoportjainál megmagyarázza, sőt ezen túlmenően, új szempontokat fog nyújtani az egyes mesterek stílus-princípiumaira vonatkozólag. A művészek tökéletesen átvették az antik «illuzionismus» eszközeit és motívumait, de az intenció, mellyel azokat alkalmazzák, teljesen elüt az eredetitől. Itt a táj nem sceneria, amelyben a történet lejátszódik (hasonlóan az Odysseia-tájképekhez), nem mint környezet áll szemben az alakok-

¹ Hasonló konklúzióra jut Ainalov is, akinek oroszul írt művét csak Richter & Taylor (i. m. 418 l.) rövid kivonatából ismerjük. V. ö. még Wulff: Altchr. u. byz. Kunst 1914. p. 386. — Coellen: Der Stil i. d. bild. Kunst 1921. p. 208.

kal, hanem mint háttér, mely az alap és az alakok közé beilleszkedik. Éppen azért, hogy a táj az új térkompozíció számára idegen elem, melyet a festő egy elmúlt művészet világából ragad ki és a változott képfelepítéshez csak lassan hasonít hozzá, azért a S. Maria Maggiore képsorozatában mintegy újólag tanúi leszünk annak, hogy a hypotaktikus kompozíció miként alakul át parataktikussá. A hypotaktikus, «illuzionisztikus» tájképekhez legközelebb állnak olyan képek, mint a fent analizált «Jákob és Lábán» (1. kép), de különösen a «Jákob szolgálatát Ráchelért» (W. 12/1 t.) ábrázoló mozaik. A színek finom átmenete zöldből sárgába, a hegyek színének kékes-liláig terjedő árnyalatai, a tájnak a szerves összefüggés jellegét kölcsönzik, úgyhogy az egész kép élénk színharmonijában a világos középtér aransávja csipkézett, felbomló konturjaival csaknem hasonértékű szín gyanánt hat. A hypotaktikus szerkezetnek ez a megóvása, mely azt bizonyítja, hogy ilyen mű a «renaissancehoz» belsőleg még közel áll, a ciklus többi képénél már mindinkább visszafejlődik. A színek árnyalatait és a rétegek közti szerves átmeneteket a szigorú, sávonkinti elválasztás váltja fel, melyben az arany fényávja is lineárisan elkülönítve húzódik a többi térrétegek között. Míg azonban az ilyen képeknél (pl. «Józua az angyal előtt» W. 24/1 t.) az elvont háttérkompozíció ellenére is kiütözik az egykori mélységrétegenkénti taglalás, addig Kōmstedt *transcendens*-csoportja a parataktikus és gépies képfelepítés végletes megoldását mutatja. A háttér sávjaiban már nem jutnak kifejezésre az illuzionizmus maradványai. Az aransávnak nem az a rendeltetése, hogy a középtér fényteliségét jelölje, hanem a fényzónát mint olyant, amely az ég és föld közt van.¹ Ennek a parataktikusan felépített háttérnek teljesen megfelelő az alakok ritmikus felsorakoztatása.²

¹ Az egyiptomi művészetben az «üres levegőtér» ábrázolása hasonlóan történik. A párhuzam a közös parataktikus rendben leli magyarázatát. V. ö. Schäfer: Von Aegyptischer Kunst 1919. p. 137. — A S. M. Maggiore képeinek térábrázolása talán útmutatásul szolgálhatna a krétai művészet megoldatlan problémájához, a festmények színes sávokból összerakott háttereinek magyarázatához (v. ö. Praschniker «Kretische Kunst» 1921. p. 7.).

² Az alap maga természetesen még sokat megőriz a régebbi szerves, hypotaktikus felfogásból. Ez következetes is: a testábrázolásban, a plasztikus formában rejtett az antik művészet ereje, a tér maga csak «aggregatum-tér» volt a «szisztéma-térhez», a tiszta hypotaxishoz sohasem jutott el. Így, míg ez már alkatrészeire hullik szét, amaz tömörszerű izoláltságában megőrzi a zárt formát.

Theoriánk azonban csak akkor lehet helytálló, ha olyan különös kompozíciók esetében is alkalmazható, mint pl. az *Átkelés a Vörös-tengeren* (5. kép) (W. 18. t.). Különösen szokatlannak tűnik fel ezen a képen az aranyszín alkalmazása, mely itt nem a közép-teret tölti ki, hanem a kép jobbfelén terül el. Ezt az alkalmazási módot is csak akkor fog-



5. KÉP. ÁTKELÉS A VÖRÖS-TENGEREN.
Mozaik a római S. Maria Maggiore főhajójából.

hatjuk fel helyesen, ha az egész kompozíció felépítését megértjük. Balról a megmenekült zsidók csapata, fej fej fölé halmozva emelkedik Mózes mögött ékalakban a magasba. Jobbról ennek a városkapu felel meg, ahonnan az egyiptomiak seregei özönlenek ki. E két függőlegesen rétegezett csoport közé illeszti be a művész a beáramló tengert, melynek hullámaiban paripák és szekerek merülnek el, s amely hegyes ékalakban a

magas horizonttól egész a kép aljáig terjed. A város kapuja és a tenger kék síkja közé helyezi be az aranyalapot, melyből a lovak lábai alatt zöld sávok emelkednek ki, mintha talaj-plinthusok lennének. Miként magyarázhatjuk itt az aranyszín alkalmazását? Hogy ezzel nem a sivatag fövenyét kívánta ábrázolni, mint azt Kőmstedt gondolja, azt maga a művész kétségtelenné tette ama zöld plinthusokkal. Egy racionalista értelmezés, mely a térképszerű kompozíciót, mint felülnézetet fogja fel, éppoly tarthatatlan itt, mint néhány előbbi példánál. De könnyebben találunk magyarázatot, hogyha annak a művésznak a szellemébe képzeljük magunkat, akinek az a feladat jutott, hogy művészetének rendelkezésére álló eszközeivel ezt a nagy drámai tömegjelenetet megadott képmezőn szemléltesse. A kompozíció pillérei úgyszólván maguktól adódtak: Mózes az egész zsidó néppel, melynek sokaságát szemléltetni kellett, és az egyiptomiak városa a kiözönlő sereggel. Ennek a két csoportnak szembeállítása egy közös zöld síkon, nem okozott volna nehézséget, de annál kérdésesebb volt az egyiptomiakat elborító szörnyű tengeráradat ábrázolása. Itt kénytelen volt a művész az érthetőség kedvéért a vízfelületet majdnem egészen a kép felső széléig feltolni, hogy helyet nyerjen az ábrázolandó történés számára. Így jött létre az a képfelepítés, mely a modern szemlélore úgy hat, mintha a «felsapott» talaj ábrázolása volna. Művészeti következménye pedig elsősorban a vertikálizmus, mely nemcsak a zsidók csoportját tornyosítja fel, hanem a városkaput is szokatlanul magasra nyújtja. Az előtér gypsávja s a messzeség közti határozatlan tér pedig, melyet a művész mint fénytér arannyal szokott volt kirakni, a városkapuval együtt felfelé terjedt és csak azokon a helyeken, hol arra tartalmilag szükség volt, jelölte meg a talajt a művész. Ez az ő felfogásában következetes is volt, tisztázatlan maradt még csak az átmenet a «határozatlan» aranyalap és a tenger síkja közt. Itt van a kép «varrata», s ezt a művész maga is érezte. Mert míg különben mester a vízbefúló lovak és emberek ficamodásának és rövidülésének ábrázolásában — figyeljük csak meg a kocsi-val úszó lovat, vagy a fejjel lefelé bukót Mózes mellett — addig itt, mintegy a két képrész összekapcsolásául, az egyik ló előtörzsét a tengerben hagyja elveszni, mialatt a hátsótörzse még az aranyalapban a talajon áll. Ez a térbelileg megvalósíthatatlan motívum fúzi össze mintegy a két heterogén részt, racionálisan szólva: a tenger vízszintesét és a város merőlegesét, az alaprajzi és a homlokrajzi nézetet, — természetesen fölötte önkényes módon. Hogy különböző nézeteknek ez az összeforrasztása mindig aggály nélkül alkalmazásra talált, valahányszor a háttér felé terjedő síkokat kellett ábrázolni, azt bizonyítja a hasonló «Átkelés a Jordánon» (W. 23. t.), ahol a háttérből jövő folyó, mint kék zászló «függ» a szabályos nézetben levő táj felett. A modern szemlélőnek az egységes nézetről való lemondás mint kiegészítő eszköz talán primitívnek tűnik fel, de amit e művész elérni akart, hogy a sokszemélyes történet egy képsíkon szemléltesse, azt tökéletesen elérte. Kompozicionálisan hasonlóan, ékalakban összeillesztett kulisszák közt terül el az aranyozott fénytér olyan mozaikoknál, mint a «Rafidimi-csata» (W. 20. t.) és «Józsua megállítja a napot» (W. 28 I. t.), ahol azonban mégis szemléletes egységgé válik a kompozíció azáltal, hogy a hegykulisszák alkalmazása tartalmilag lehetséges volt.

III.

Eddig tudatosan arra szorítkoztunk, hogy csupán az «optikai tényeket» állapítsuk meg, a művek formai alkatát tárjuk fel s ezeket az alkati változásokat mint immanens fejlődést tekintsük, ahol forma formából vezethető le. De az ilyen szemlélet — mely úgylátszik nem alkalmas arra, hogy a műalkotást mint szellemi egészet felfogja — nem adhat felvilágosítást a formai változások belső okairól. A műalkotást ismét a többi kultúrfunkciók kapcsolatába kell beállítanunk, hogy rendeltetését azok összességében megérthessük s ennek a rendeltetésnek a megváltozásából a megváltozott formát felfoghassuk.¹

A hellenisztikus műremek — hasonlóan korunkéhoz — önmagában zárt egész volt, önálló mikrokozmosz; a művészet autonóm kifejezés volt, a szellemi élet más területeitől független s azokkal egyenrangú. Feladata abban állt, hogy a mithológiai vagy történeti témát mintegy újjá alkotva öntse formába, hogy a nézőt szemtanujává tegye az ismét «valósággá» vált történésnek. A műremektől nem azt várták, hogy a nézőt egy eseménnyel megismertesse, hanem a tragédia nézőjéhez hasonlóan tanuja legyen az eseménynek, mely egy bizonyos helyen, egy bizonyos időben így játszódott, illetve játszódhatott volna le. Nem az «elbeszélésen», hanem a «szemléltetésen», a kiszínező «megjelenítésen» fekszik a hangsúly. Kifejezésre jut ez a «termékeny pillanat»² választásában, mely nem a csúcspontját jelenti a hős cselekedetének, hanem azt a pillanatot, mikor a történés mintegy azáltal mutatkozik meg minden oldalról, hogy a benne résztvevők lelkében tükröződik. Mondhatnánk: nem az akció, hanem a reakció áll a középpontban.³

Ez az igazi értelemben vett humanizmus, mely magát az embert teszi meg a művészi kifejezés viselőjévé, már a *Trajanus-oszlop*án, a római politikai elbeszélőművészet eme főművén, háttérbe szorul. Itt, ahol a művészet egy új feladat szolgálatába lép, t. i. hogy a hadjárat

¹ V. ö. A. Hekler: Kunst und Weltanschauung, Neue Jb. 1929. és E. Wind: Warburgs Begriff der Kulturwissenschaft. Ztsch. f. Aesth. u. Allg. Kunstw. Bd. 25. 1931.

² A «fruchtbarer Moment»-ben Lessing zseniálisan ismerte fel a klasszikus művészet lényegét, de helytelenül akarta azt általánosságban a művészet lényegének nyilvánítani.

³ Így Nikias «Perseus és Andromeda» jeleneténél (Pfuhl i. m. 647. áb.) nem a megszabadítás mozzanatát ábrázolja, hanem azt a *pszichológiailag* sokkal érdekesebb pillanatot, amint a megszabadított szűz leszáll megmentőjéhez, — vagy Timo-

változatos eseményeit folyamatosan «leírja», szükséges, hogy a képnek önmagában zárt mikrokozmoszként való felfogása, melybe a néző mintegy csak kívülről pillant bele, egy más felfogásnak adjon helyet. A képet a nézőre való tekintettel komponálják, akit a háború eseményeivel meg akarnak ismertetni. Ezért van az érthetőségen és világosságon a hangsúly. Az érthetőség kedvéért történik, ha a környék, amennyiben az esemény megértéséhez szükséges, a képsíkba emelkedik, hogy a néző számára láthatóvá legyen. Ezért történik továbbá, hogy a táj járulékos elemeit csak mintegy rövidített méreteken mutatja a művész és csak annyira jellemzi, amennyire az emberek cselekedeteinek érthetősége azt megkívánja. A környezetnek minden bővebb ecsetelése csak veszélyeztette volna az elbeszélés világosságát. Láthatjuk tehát, hogy a téma felfogásában a Trajánus-oszlopa ugyanazt a közvetítő szerepet játssza, mint a forma fejlődésében. Az alakok még «élethűen», lehetőleg hypotaktikus, szerves elrendezésben mozognak a környezetben, amely az érthetőség kedvéért a parataktikus, perspektíva nélküli felfogáshoz közeledik. Ezt a széles epikai elbeszélést a *Marcus-Aurelius oszlopán* egy élesen hangsúlyozott «tudósítás» váltja fel. Többé nem azon van a hangsúly, hogy *hogyan* történt, hanem azon, hogy *mi* történt. Az ilyen művészetben, mely csupán a lényegeset hajlandó ábrázolni, a tájábrázolás is csak a szükséges plinthusokra szorítkozik. Az alakok csoportosításában pedig világos áttekinthetőségre való törekvés biztosítja az elbeszélés szinte szótagolt érthetőségét. Ezen elv alapján — mely némileg a képjelíráshoz áll közel — a térbeli rend is mind zavaró és nem lényeges kellék elhagyható volt és ez mindinkább az elbeszélés elemeinek parataktikus felsorolására vezetett.

Az itt kifejlődött formanyelv sajátos átalakuláson megy keresztül és nyer alkalmazást a legrégebbi keresztény művészetben. A *katakombák festményeinél* találkozunk először azzal a felfogással, hogy a kép nem önmagáért való utánzása vagy közlése a valóságnak, hanem *jel*, mely

machos «Medeájában» (Pfuhl 660. áb.) a gyilkosságot megelőző monologizálást ragadja meg, végül Timanthes az «Iphigenia feláldozásában» a fájdalom végső fokozását választja témául, egészen addig a kifejezhetetlen fájdalomig, mely Agamemnont arra kényszeríti, hogy fejét elfördje (v. ö. Overbeck p. 328). De legszebben mutatja egy közös élmény különböző reakciókban való tükröződését ama gyönyörű Orpheus-váza (Pfuhl 554. áb.), mely a zeneélvezés különböző fokozatait tárja elénk, vagy az «Achillest Skyroszon» ábrázoló pompeji falkép (Pfuhl 651. áb.), amelyen Odysseus megfigyeli a trombitaharsonásnak Achillesre és a lányokra gyakorolt ellentétes hatását.

a valóságontúlira utal. A bibliai jeleneteket csak mintegy abbreviaturában adják, majdnem minden járulék és díszítés kizárásával. De minden lelki beleélést, minden pszichológiai differenciálódást is szándékosan mellőznek s helyette egy jelzésszerű tipizálás jut érvényre. A művészet funkciójával együtt a művészet értékelése is megváltozott. Megszűnt öncél lenni és csak ott volt helye, ahol más eszmei értékekre utalt.¹ De ez a művészet nem szolgál vallásos érzelmek ébresztésére, vagy közvetítésére: a gondolat és fogalom állnak kezdetben előtérben. Néhány rébuszszerű abbreviaturában az üres falra helyezett alaknak a funkciója egyedül bibliai és liturgiai jelentőségében merül ki.²

Ez a művészet a IV. század «renaissance»-mozgalmával mindinkább háttérbe szorul, hogy helyét egy új keresztény művészet foglalja el, mely már nemcsak az üdv igazságait hirdeti, de a szent történeteket is «elbeszéli». Ennek az *elbeszélő művészetnek* legjelentősebb műemlékei a S. Maria Maggiore főhajójának mozaikjai, melyeken a Szentírás nyomán változatos jelenetekben beszél el a művész a biblia hőseinek, Jákobnak, Mózesnek és Józsuának történeteit és cselekedeteit. Mindazt, amit fent az elbeszélő művészetre jellegzetesnek találtunk, viszontlátjuk ezeknek a műveknek strukturájában: a kompozíció világos áttekinthetőségét, a mozdulatok és cselekmények érthetőségét, a tipizált alakok egybefoglalását zárt csoportokká, a lényeges kiemelését színben és formában, a cselekményre lényegtelen elnyomását. Ha most ismét egy pillantást vetünk ezekre a képekre (l. kép), akkor megtaláltuk formai strukturájuk magyarázatát. A mélységgel bíró teret, mint az elbeszélés megértéséhez nem okvetlenül szükségeset, kiküszöbölték. A színtér ábrázolása a háttérre szorítkozik, mely a táj elemeinek mintegy felsorolása és amelyből az alakok annál világosabban válnak ki. Ahol tartalmi okokból ezzel a rendszerrel, mely az alakokat és a tájat különválasztja, szakí-

¹ Ha valaki a «*Tüzes kemencébe zárt három ifjú*» előtt, akik az oránsok egyforma, merev, mozdulatlan helyzetében állnak a lángokban, visszagondol a *Laokoön-csoport* három szenvedőjére (melyek természetesen egész más művészeti szférába tartoznak), az megítélheti, milyen eltérések lehetségesek az antik művészet keretein belül. Ez három különböző természetű lénynek a gyötres szörnyű erejével való küzdelmét érezteti velünk, amaz int bennünket: emlékezzünk az Istenben bizakodók szent példáira és onnan merítsünk hitet, hogy Isten bennünket is meg fog szabáditani hasonló gyötrelmekről (v. ö. W. Neuss: *Die Kunst der alten Christen* 1926. p. 30 és 138.).

² V. ö. ezzel szemben Dvořák: *Katakombenmalereien. Die Anfänge d. christl. Kunst.* (Kunstgesch. als Geistesgesch. 28 l.)

tani kellett, ott adódnak olyan kivételes esetek, mint az «Ätkelés a Vörös-tengeren» (5. kép). Az ilyen jeleneteknél, ahol a táj lényeges részét képezi az elbeszélés tartalmának, a művész visszanyulhatott a Marcus Antonius-oszlopának krónikás stílusára, ahol a folyó szintén «felülnézetben», azaz a rá jellegzetes nézetben húzódott át a képsíkon.¹ Mind ez, mind a színek erősségének fokozása, a szimmetria, a síkszerű kötöttség mint eszközök válnak érthetőkké, melyek e «képírás» jeleinek az olvashatóságát fokozzák, hogy a szent szöveget minél világosabban szemléltessék.²

Az alapvető különbség a hellenisztikus művészet mitosz-elbeszélésével szemben még nyilvánvalóbbá lesz, ha feltesszük a kérdést, hogy mit jelent a S. Maria Maggiore művésze számára a «termékeny pillanat». Akkor kiderül, hogy szigorúan véve épp oly kevésbé akart egy határozott, egyénileg elgondolt pillanatot szemléltetni, mint egy meghatározott térrészletet ábrázolni. A művész a történetnek nemcsak egy szakaszát akarja a képben megörökíteni, hanem mintegy az egész eseményt mint olyant, és az a körülmény, hogy két jelenetnek a kontinuáló ábrázolása egy szintéren számára lehetséges volt, bizonyítja, hogy előtte a meghatározott időpont kérdésének nem volt jelentősége. Tér és idő, a reális történet «meghatározó helyek», abban a művészetben, mely nem törekedett ennek a történetnek az utánzására, egész más, kevésbé racionális értelmet kellett hogy nyerjenek. Szinte tovatűnnek abba a szférába, ahol a térnek nincs kiterjedése s az időnek nincs elmúlása.

Ebben az irányban újabb lépést jelentenek az absztraktság felé a diadalív mozaikjai és a főhajó ezekkel stílokon képei. A művész nem a cselekmény világos áttekinthetőségére helyezi a hangsúlyt, még ott sem, ahol látszólag elbeszélni kellene, hanem az isteninek a valóságontúli, ünnepélyes reprezentálására, úgyhogy a legendák egyszerű elbeszélései, mint fenséges szertartások kerülnek előadásra. Már a feltételezhető irodalmi programmban háttérbe szorul az «elbeszélő» elem: a diadalív mozaikjai nem Jézus cselekedeteit beszélnek el, hanem az Istenanya (Θεοτοκος) fiának gyermekkoráról tesznek szent tanúságot. E tárgy ikonográfiai felfogása már nem őrzött meg semmit sem a főhajó mozaikjainak fentebb leírt egyszerű elbeszélő modorából. Mária itt a mennyek-

¹ L. Petersen etc.: Die Marcussäule 1896. 41 a tábla.

² A képzőművészettel szükségszerű analógiát mutat az ó-keresztény irodalom formai szempontból is. Mesterien mutat rá az itt beálló változásra K. Vossler: Neue Denkformen im Vulgärlatein (Geist u. Kultur i. d. Sprache 1925).

nek királynője, Bizánc császárnőinek arannyal hímzett ruhájában, a gyermek Jézus pedig széles, pompás királyi trónuson foglal helyet. A felénk forduló alakok egyenletes felsorakoztatása, a cselekvésszerűség elnyomása, és mindenekelőtt, a nem szorosan a tárgyhoz tartozó, csupán a kép tudatos gazdagítására szolgáló «páthosz-alakok», akiknek tekintete, valamint kifejező taglejtéseik mintegy a nézőhöz szólnak, növelik a «transcendens hatást». Semmi «valószerűnek» sincs ebben a «felsőbb világban» helye, ahol minden résznek szimbólummá kell átváltoznia.

Ezt a művészetet a katakombák képjelírásával szemben joggal nevezhetnők szimbolikusnak, természetesen egy közelebbről meghatározandó értelemben. A *szimbólum* abban különbözik elsősorban a jeltől, hogy racionálisan nem méríthető ki. Mert a szimbólum, így kívánja ezt az irracionális világkép, nem konvención, nem megállapodáson alapszik, hanem *lényében* hord valami közöset az érzékfeletti, melyet ábrázolni hivatott. Tehát több a hasonlatnál is, mert a «mögötte» rejlő értelemnek mindig új és új oldalait tárja fel, mondhatnánk a szimbólum maga az érzékfeletti látható formában.

Nehéz ezt a késő antik művészet és az egész szellemi élet számára oly rendkívül fontos fogalmat másként, mint paradox módon leírni. (V. ö. W. Strich: *Der irrationale Mensch*. 1928. p. 277. ss.). Filozófiai indoklásra talál a szimbólum tana a neoplatonikusok *μέθεξις* fogalmával, mely szerint az érzékinek, a nemlétezőnek (*μη ὄν*) része van az idea magasabb valóságában (v. ö. Zeller: *Philosophie d. Griechen* 1903. III/2), és vallási hitté lesz az Eucharistia titkában, melyben szimbólum és legmagasabb valóság válnak eggyé. Mint az élet minden területére, úgy hatol be ebben az időben a szimbolikus gondolkodás, mint azt Vossler (i. m.) kimutatta, a nyelv kifejezésformáiba is, azokat átalakítva s éppen úgy tölti el a művészeteket is új szellemmel. Mert a szimbólum mint kép, melynek többnek kell lennie, mint pusztá képnek, mely maga is egy más szférába, egy más valóságba ér fel, közel rokon mind a nyelvvel, mind a művészettel, mint a szellem logika-előtti kifejezésével. Nem volna tehát megfelelő, ha azt mondanánk: a művészet felhasználja a szimbólumot az érzékfeletti kifejezésére, mert sokkal inkább maga a művészet a szimbólumok alkotója, s így maga is beolvad abba a különös közbülső szférába, hol gondolat és szemlélet elválaszthatatlan egységbe forrnak, amely «a titokzatosnak, az istentől-áthatottnak a feltárása (*μυστήριον*), mellyel a profán érthető, a világos áll szemben». A szellemnek (*νοῦς*) erről a valóságon túli, istenhez-közeli szférájáról, ahol az egyedül-való Istennek eszméi (*λόγοι*) tiszta, anyagtólment létüket élik, adnak hírt a S. Maria Magg. diadalívének képei.

Ha most ismét feltesszük a kérdést, hogy mi a jelentősége az aranyalpnak a S. Maria Maggiore képkompozícióiban, akkor ez a kérdés számunkra új értelmet nyert. Mert itt a jelentőség fogalma nem fedheti, mint a klasszikus művészetben, a tárgyi jelentőség fogalmát.

A *főhajó mozaikjainak* képfelépítésében — melyeknél a legnagyobb tartalmi koncentrációra és legvilágosabb karakterizálásra való törekvést találtuk — az aranszínt mint a fényjelenség legerősebb felfokozását választotta a művész. Ebben a «renaissance»-felfogásban, mely az illuzionisztikus jelenetezést az elbeszélő művészet új elvei szerint építi fel, az aransáv mintegy a tér fénytéliségét *jelzi*, melyet egykor illuzionisztikusan a fény- és légtávlatlalt szemléltetett a művész. Hasonlatképpen mondhatnánk: míg a fény azelőtt az egész teret eltöltötte, most önállósult, annakfolytán, hogy ez a tér szinte lapos tájháttérre, kulisszává redukálódott, ami a fény- és levegőközeg eltűnését vonta maga után. Az egyenlő anorganikus felsorakoztatás, a parataxis elvének alapján



6. KÉP. KRISZTUS AZ OLAJFÁK HEGYÉN.

Codex Rossanensis. fol. IV. v.

aztán mint az intenzív világosság önálló zónája helyezkedik bele ama tért jelentő alapsíkba. Az arany tehát itt úgy foglalja el a középteret, mint *jelzése* annak, ami valóban a dolgok között van: a fény.

A tájat betöltő fénynek magától a tájtól való parataktikus izolálására egy negatív természetű bizonyíték is áll rendelkezésünkre a *Codex Rossanensis* egy miniatúrájában. Ez az Olajfák-hegyén az éjszakai jelenetet ábrázolja (6. kép). Krisztus és a tanítványok két kontinuáló jelenetben láthatók egy kopár sziklás vidéken, melyet mintha a holdfény mágikusan világítana be. Valamivel a jelenet felett látjuk az éjszakai ég sötétkék sávját a holddal és a csillagokkal. A szintér és az ég között azonban egy fekete zóna húzódik. Az ég jelzéseként kell ezt értelmezni, mint a sötétséget, mely a dolgok közt elterül és amelyet a festő azáltal gondolt legerősebben szemléltetni, hogy azt izolálta s mint tiszta feketét az ég és föld közé illesztette, akárcsak a S. Maria Maggiore művésze, aki a nappal világosságát tiszta aranyzónává fokozta és izolálta.

Új funkciót nyer az aransáv a «transcendens-csoport» képkompozícióiban. Itt, mint láttuk, nem valamely valóságra utaló jeleket

illesztett elbeszéléssé össze a művész, hanem szimbólumokat, hogy a valóságontúlit szemléltesse. Így ezeken a képeken az aranyzóna sem annyira a «fényteliség» szemléltetésére szolgál, mint inkább egyenesen szimbólumává lesz a fénytérnek, mely az ég és föld között elterül. Minden szimbólum kimeríthetlenségének és sokértelműségének megfelelően azonban, hogy az aranyzónában egyben a magasabb fényzféra megtestesülését is látjuk, az isteni világot, mely ama felsőbb világot eltölti s amelynek ősi szimbóluma — mint az előtanulmány mutatja — örök időktől fogva az arany volt. Épp azért, mert az aranyszín semmi valóban létezőnek a bennünket környező színes világban nem felel meg, vállalhat itt, hol fényerejét az üvegmozaikok ragyogó tündöklése még fokozza, szimbólumává a valóságontúlinak, ami a kor szellemében egy magasabb értelemben a voltakép való.

Sajátságos «érzéki-erkölcsi hatása» mintegy predesztinálta a mozaik aranyalapot arra, hogy abban a művészetben, mely minden valót csak szimbólumokkal jelzett, a fényteli teret reprezentálja. Nem mint a fénytér *képmása* áll az aranyalap az alakok mögött, hanem mint annak *jelképe*. Különösen világos ez a diadalív mozaikjain, ahol az aranyháttér mindszélesebb sávot foglal el. Még egyszer hangsúlyozzuk, hogy az aranyalapban nem valami reális teret akarunk *látni*, mert hiszen egy határozott térről, mint valamely valóságban elgondolható esemény színhelyéről egyáltalán nem lehet szó. Ezek előtt az alakok előtt, melyek ünnepélyes jelképekké magasztosultak, nem is gondolhatunk eleven organizmusok szabad mozgására. Ez pedig a térszerűség szemléltetésének alapfeltétele. A tér mint olyan nem tárgya az ábrázolásnak, csupán az elképzelésnek és ez a háttér zónarétegezéséből kimutatható. Hiszen a talaj zöldje és az ég kékje kétségen felül eredetileg éppolyan térértékeket jelentettek, mint a fénytér aranya, mégis absztrakt jelzésekke redukálódtak. Az aranyalap keletkezésének vizsgálata tehát azt mutatta, hogy az aranyalap nem az általános, differenciálatlan teret szemlélteti, hanem szimbólum ama fényteli közeg számára, mely az antik gondolkodásban magával a térrel esik egybe. Ez a történelmi formaanalízis útján nyert eredmény egybevág az előtanulmányban az írott forrásokból levezetettel, mely szerint az aranyalap a mennyei fény ábrázolása, ama isteni, finom fényé, minek fogalma Proklos szerint a térrel azonos.

Bodonyi József.



7. KÉP. GÖRÖG SÍREMLÉKTÖREDÉK.
Budapest, Magángyűjtemény.

GÖRÖG SÍREMLÉKTÖREDÉK BUDAPESTEN.

A képünkön bemutatott görög pentelikoni márványrelieftöredék egykor valószínűleg síremlékhez tartozott. Az atheni Kerameikos közelében találták jó tíz évvel azelőtt, a Szent Uton, amelyen egykor az atheniek a nagy istennők misztériumai ünneplésére Eleusisbe zárandokoltak. A relief magassága 24 cm, szélessége 14, vastagsága 7 cm. Hullámos haj- és szakállviseletű, jellegzetesen görög metszésű érett férfi feje van előttünk a birtokomban levő kis, de szembetűnően értékes reliefen. Az arc megilletődött szomorúsága arra enged következtetni, hogy az elhunythoz közel álló barátot vagy rokont kell benne látnunk. Tartózkodó eszközökkel, alig 2 centiméteres lapos reliefkezeléssel a művész elmélyült, komoly férfit ábrázol, kinek haját szalag övezi, s tekintetén és vonásain borongós komolyság tükröződik. Közepes fenntartása ellenére van valami heroikus ebben az egyszerű fejben és éreztet valamit a phidiaszi szellemből, bár egyszerűbb kéz munkája. A Parthenon frizén dolgozó mesterek egyike készíthette ezt a reliefet, amely az V. század II. feléből származik és a görög szobrászat fénykorának egyik kitűnő példája.

D. Sicilianos.

BACCHIKUS JELENETTEL DÍSZÍTETT BRONZ-KORSÓ A MAGYAR NEMZETI MÚZEUMBAN.

Még 1902-ben került a Magyar Nemzeti Múzeumba Juhász László gyűjteményéből egy bronzkorsó (Régiségtári Napló sz.: 62/1902, 1.; lelőhely: Pécs, homokbányai dűlő), amely az első rövid jelentések óta (Juhász László, Arch. Ért. XXI. 1901. 174. l. — Hampel József, Arch. Ért. 1902. 431. l.) az irodalomban nem szerepelt, képe pedig most első ízben kerül közlésre.

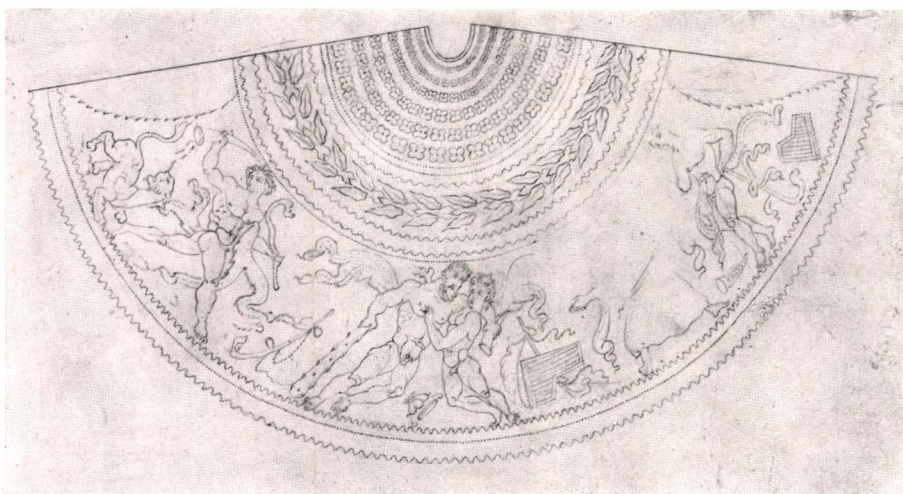
A 24 cm magas bronzkorsó (8. kép) körtealakú. Öntött, kerek talpa két koncentrikus körrel lezárva megy át a lent erősen kiszélesedő, egységes nagy felületet alkotó edénytestbe, amely a nyaknál egészen összeszűkül. Az edény szája egyszerű, kettős lemezből készült köralakú peremmel zárul, amely erősen megsérült és nyilván utólagos forrasztás nyomait viseli. A korsó füle hiányzik, de a forrasztás nyoma világos. Tőle balra, ahol a nyomok szerint később új füllel pótolták a régít, erőszakos sérülések nyomai láthatók. Az edénytest kétharmadrészét alakos és ornamentális friz borítja (9. kép).¹ A nyakon hat sor négylevelű rozetta-dísz helyezkedik el, melyet a zeg-zug vonal közé foglalt, finoman stilizált levélfüzértől két pontsor választ el. Az edénytesten húzódozó, zeg-zug és egyenes vonalakkal határolt alakos friz a bacchikus thiasosban résztvevő Heraklest ábrázolja. A mámoros Herakles, akit hatalmas testarányai mellett jobbában lógatott bunkója tesz felismerhetővé, egyensúlyát veszítve zuhanna előre, ha egy odaugró szatirfiú fel nem tartóztatná. Köztük egy kantharos már a földre hullott, Herakles ivókürtöt tartó balja ernyedten nehezedik a hegyes fülekkel karakterizált szatir vállára. Ehhez a központi jelenethez bal-

¹ A rajzot Méry István, a Nemzeti Múzeum régészeti osztályának restaurátora készítette. A rajz sematikus, ennél fogva bizonyos torzulások elkerülhetetlenek, mi főleg a menád alakjánál feltűnő.



8. KÉP. BACCHIKUS JELENETTEL DÍSZÍTETT BRONZKORSÓ
A NEMZETI MÚZEUMBAN.

ról egy mámoros lendülettel, széles mozdulatokkal előrerohanó, erőteljes ifjú szatir alakja csatlakozik, hátán szerteröpködő állatbőrökkel, baljában görbe pásztorbottal, jobbában ivókürttel. Futás közben visszatekint a kísérő párdúcra, amely egy pillanatra megtorpanva kapja fejét az ivókürt ráloccsanó tartalma után. Az alakos frizból a fül itteni utólagos fölerősítése miatt több alig vehető ki világosan. Ez erősen sérült részen is fontos azonban a fül helyén csak töredékeiben megmaradt, hosszúruhás menád alakja, aki jobbra haladva, mintha csalogató mozdulattal intene az immár semmivel sem törődő Herakles



9. KÉP. A BRONZKORSÓ KITERÍTETT RAJZA.

felé. Mellette egy csipőre tett kézzel pedumját tartó, hátrafelé táncoló szatir alakja vehető ki. E szatir és a párduc alakja közé ékelődött egy hatalmas, cakkos-szélű levél, mely a szívalakban végződő fület keretezte. A thiasos résztvevői közé térkitöltő tárgyak, pedumok, syrinxek, földrehullott ivókürtök, csapkodó állatbőrszárnyak ékelődnek, melyek az egész ábrázolásnak nyugtalan, tömött jelleget adnak.

Amikor a korsót először kézbevettem, ebből az ábrázolásból csak kusza vonalak voltak kivehetők, a díszítés csak gondos vizsgálat után bontakozott ki teljesen. Ennek oka abban keresendő, hogy a korsó igen kopott, a vonalak alig mélyednek bele a felületbe, s azonkívül a rajz erőteljesebb hangsúlyozása céljából a helyenként és igen szórva-nyosan megmaradt nyomok szerint a vékony barázdákat ezüst tölt-

hette ki, ami színhatásban a bronz meleg, barnás fénye mellett igen jól érvényesülhetett.

Heraklesnek a bacchikus thiasosba való bevezetése Kr. e. a 3. században történik meg.¹ Szerepel késői stílusú etruszk tükrökön,² ismerjük későbbi, rómaikori ábrázolásokról is.³ Az egyik tükrön Herakles egyedül áll kantharos-szal a kezében, a másikon egy szatir és egy menád vállára támaszkodik. Mindkettőn a rendelkezésre álló térnek megfelelően, központi elrendezésben, a főjelenetet kiszakítva kapjuk. Az ismeretes római ábrázolásokon jelentős szerepet kap a menád, akinek a mámoros Herakles üldözésére indul, s ruháját akarja letépni, de egyensúlyt veszítve, előrebukik, s csak egy hátulról segítségére siető szatir óvja meg a zuhanástól. Kübler e kompozíció eredetét a hellenisztikus korban keresi.⁴

A témakörnek egy ettől eltérő változatát képviseli a mi edényünk frize. A mámorosan előrebukó Heraklest egy előlről odaugró szatir fogja fel, ezáltal az egész jelenet elevenebb, drámaibb színezetet kap, a balról jobbra haladó elrendezés centrálissá válik, s a figyelmet jobban összpontosítja. Amennyire az ábrázolást figyelembe nem vevő későbbi fül felerősítésének helyén még kivehető, itt éppen a menád csalogatja maga után Heraklest, amint a kéztartásból látszik, s így a jelenet durva erotika helyett kedves, kokett jelleget kap.

Azt a föltevést, hogy Heraklesnek a bacchikus thiasosba való bevezetése a 3. század folyamán történt, edényünk is alátámasztja. A nagy, szélesen lendülő mozdulatok, az erőteljes, helyenként szinte nyers izomzat rajza, a lobogó, szinte sörény módjára szétzilált haj mind a hellenisztikus művészet hatására vallanak. Herakles alakja szinte a mámorossá vált s egyensúlyt veszített Herakles Farnese-re emlékeztet.⁵ A szélső, tagjait szertedobáló, messzelendülő mozgással előrehaladó szatir a hellenisztikus reliefekről ismerős.⁶ A nyilván igen jó, ötletes mintaképpel szemben azonban a rajz kivitelében bizonyos provin-

¹ Roscher, *Mythologisches Lexikon*, I, 2. 2249 sk. — Stephani, *Ausruhender Herakles* c. munkáját, mely a kérdést bővebben tárgyalja, nem volt alkalmam megszerezni.

² Gerhard, *Etruskische Spiegel*, 149, 150.

³ Kübler, *Eine Dionysische Szene der Kaiserzeit*. *Röm. Mitt.* 1928. 103—130.

⁴ I. h. 124—5. l.

⁵ Winter, *Kunstgeschichte in Bildern*, XI/XII, 333, 4. — V. ö. még R. M. 1928. S. 106, Abb. 1 közölt bronzedény Heraklesét.

⁶ Roscher, i. m. IV. 489.

cializmus érezhető, főleg Herakles és a szatir lábainak elrajzolásában, minek folytán a szatirfiú is dől és nem áll a lábán. A szervetlenül a levegőben szertecsapkodó, egyébként igen finoman kidolgozott állatbőrök pedig a támasz nélkül megálló syrinx-szel és pedum-mal együtt nyilván térkitöltő szerepre hivatva, az ábrázolás egységét bizonyos fokig megbontják és fokozottabb dekoratív hatásúvá hangolják át.

Annyit, hogy a korsó római eredetű, már első leírója, Juhász László is megállapított (Arch. Ért. 1901. 174. l.). Az edény korának közelebbi meghatározása azonban a rendelkezésemre álló anyag korlátozottsága folytán nem volt módomban, azért Prof. K. A. Neugebauer (Berlin) szíves véleményét kértem, aki egyelőre bővebb indokolás nélkül közölte, hogy a korsó valószínűleg Caracalla idejében keletkezett.¹

Erdélyi Gizella.

¹ A közvetítést Hekler professzor úr volt szíves vállalni, amiért neki e helyen is tiszteletteljes köszönetet mondok.

MUCIUS SCAEVOLÁT ÁBRÁZOLÓ DOMBORMŰ A NEMZETI MÚZEUMBAN.

A Magyar Nemzeti Múzeum érem- és régiségtára 1909-ben Dunapenteléről id. Hauser Ferenctől vétel útján egy mészkőből készült római dombormű birtokába jutott,¹ melyet a szerzeményi napló 33—1909/8. szám alatt a következőkép ír le: «Római domborműves kőemlék, fent félkörívvel lezárt fülkében oltár előtt álló római katonát ábrázol térdig érő ruhában, bal vállára vetett köpennyel; jobboldalán láncon csüng a kardja. Mag. 117 cm, szél. 72 cm. Lelhelye Dunapentele». A követ azután a Múzeum északi folyosóján, annak a mai főigazgatói irodához vezető részén állították föl és tüzetesebb ismertetése, pontosabb meghatározása és képe tudtommal sehol sem jelent meg.

Pedig a kőemlék fokozott figyelmet és megkülönböztetett megbecsülést érdemel; benne a Múzeum amúgy is nagyfontosságú és ritka érdekességű pannoniai mitológiai sorozata oly darabbal bővül, mely tárgyánál fogva egyedül áll nemcsak a római provinciális domborműves emlékek között, de a római plasztika egész területén. Meghatározásához lássuk az emlék leírását:

Kőemlékünk hossznegyszög alakú kőtábla (l. 10. képet,) melyen a képes mezőt keskeny kettős keret el is választja a tábla szélétől. A képes mező felső harmadát alul keskeny gyámkövekkel végződő körív zárja le, mely alsó részén hozzátapad a kerethez. A körív s a keret felső sarkai által alkotott háromszögek egy síkban vannak a tábla szegélyével, míg a körívtől és azon alul a kerettől befelé a kőlap mene-

¹ L. Jelentés, a M. Nemzeti Múzeum 1909. évi állapotáról 42—43. l. — Arch. Ért. XXIX. 238—245. l. — Itt mondok köszönetet dr. Paulovics István úrnak, tisztelt barátomnak, a Nemzeti Múzeum római gyűjteménye őrének, ki a kő publikálására szóló engedélyt készséggel megadta. — A kőtábla vastagsága 19 cm.



10. KÉP. MUCIUS SCAEVOLA-DOMBORMŰ DUNAPENTELÉRŐL.
Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.

telesen, fülkeszerűen ki van mélyítve s ebben a mélyített mezőben magas reliefben van az ábrázolás kifaragva.¹

A körív alatt felemelt fejfel szembenéző, szétvetett lábakkal álló férfit látunk. A fejen az arcot teljesen leverték, csak a fejet körülvevő hullámos hajfürtök ismerhetők fel. Ruházata a Pannoniában megszokott katonai öltözet: térdigérő ujjas tunica, mely fölött egy második rövidebb, a comb közepéig érő ruhadarab, vagy második tunica, vagy bőrpáncél látható; e fölött van a jobb vállon megtűzött s szervetlenül a balkarra átszavaródó köpeny (sagum) s a mell alatt átkötött öv: cingulum militare; lábán magasszárú cipő. Fegyvert nem látunk a reliefen, ellenben balkezében láncot fog, amelynek végére csatolt kézibilincs a balkéz alatt csüng le, míg a párja a jobbcsukló fölött van a jobbkezre rácsatolva. A férfi jobbját összezárt ököllel a jobboldalt álló oltárkára helyezi, melyen a kéztől jobbra és balra felcsapódó lángoknak — sajnos, a kőnek éppen e helyen való erős sérülése miatt — gyenge ábrázolását látjuk. (A kéz tartása és a provinciális kőemlékeken aránylag jól megformált testarányok csak ezt az egyetlen magyarázatot engedik meg. Az alsókar és az oltár között sokkal kisebb a távolság, semhogy oda valamely kézben tartott áldozati edényt (csésze, tányér, kancsó, stb.) beilleszthetni lehetne. Viszont, az oltáron lobogó kis lángok az összezárt kéztől jobbra-balra a kövön világosan felismerhetők.) Az oltár csak elnagyoltan van kidolgozva, de a pannoniai oltárok tagozódásában oly pontosan jelentkező fej (abacus), törzs és láb (plinthus), valamint az előbbi és utóbbit a törzshöz fűző, ferdén levágott összekötő tagok mind fel vannak tüntetve.² Feltűnő az abacus viszonylagosan nagy

¹ A hasonlóan körívvel lezárt pannoniai emlékeknek egész sorát idézhetnők; itt csak három, az irodalomban is jól ismert kőemlékre hívom fel a figyelmet: az első a híres és sokszor közzétett Orpheus és Eurydike relief Dunapenteléről, hol az ábrázoltak mintegy az alvilág kapujában vannak megörökítve; a második a C. I. L. III. 3530. száma alatt közölt domborműves sírtábla, Mestriusnak, a II. legio adiutrix optiójának emléke, hol a gyámkövekkel végződő körív szintén teljesen szervetlenül tapad a képes mezőt keretelő féloszlopokhoz, a kő Óbudán került elő 1814-ben; s végül a harmadik egy Dunapenteléről származó domborműves sírtábla, hol az elhunyt mellképe szintén gyámkövekben végződő félkörív alatt van elhelyezve. L. Hampel, «A Nemzeti Múzeum legrégebbi pannoniai sírtáblái», 9. tábla, 62. szám.

² Megemlítendőnek tartom, hogy a pannoniai oltárok között akad néhány, mely az itt ábrázolt típust csaknem teljesen hasonlóan őrizte meg számunkra; legjobban talán, bár alacsonyabb abacusszal az az Óbudán talált oltár, mely Mithrasnak van szentelve és Kr. u. 161—169., vagy 170—180. közötti évekből való. (L. Hampel, Arch. Ért. XXIX. 27. l. 4. k.)

magassága, amely mintha az oltárnak égőáldozatokra alkalmas, felül jól kimélyített voltát akarná bizonyítani.

A szerzeményi napló leírása tehát, mint a fentiekből látjuk, egyebek között főleg abban hibázik nagyot, hogy jobbfelől láncon csüngő kardot lát. Sem kardnak, sem egyéb fegyvernek még csak nyoma sincs a kövön, a lánc a két kézibilincsnek az összekötésére szolgál. Egészen világossá válik ez állításunk, ha magunk elé idézzük a mainzi római tábor praetoriumának sokszor közzétett oszloptalapzatát a két nyakánál fogva egymáshoz láncolt, hátrakötött kezű germán reliefjével, mely meglehetősen brutalitással, de éppen ezért híven ábrázolja az elfogott barbárok keserves sorsát.¹ Itt nyakbilincseket köt össze a nagy kerek szemekből álló lánc, melynél a mienk sokkal finomabb kivitelű.

Emlékünk anyagában, felépítésében, tagozódásában, egész stílusában a legteljesebb módon beleillik abba a mitológiai sorozatba, mely Dunapentelén a háború előtt majdnem tíz éven át folytatott kutatómunkának egyik legértékesebb eredménye volt. Ezek közül a már említett Orpheus és Eurydike reliefet, azután a Pihenő Heraklest, Orpheust az állatok között, Bellerophon és a Pegasos harcát a chimaera ellen, Aeneas menekülését övéivel állíthatjuk olyanoknak, amelyek a mi domborművünkkel a legszorosabb kapcsolatban vannak. Anyaguk színben és minőségben teljesen egyező mészkő. Meglepően egyeznek a magasságok méretei (117 és 126 cm között), továbbá az, hogy minden tábla képes mezőjét kettős keretelés veszi körül.² Tehát a mi reliefünk tárgyát is az előbbiekhöz hasonlóan a mitológiai vagy egyéb mondák körében kell keresnünk. A mitológia ismert történetei azonban között nem találunk olyant, melynek reliefünk illusztrálására szolgálhatott volna, ellenben a római történeti mondák között van egy, mely pontosan ráillik a mi kövünkre s amelynek a mi domborművünk pontos és találó plasztikai megformálása : ez a *Mucius Scaevola monda*.

Nem lehet célom most itt, a fiatal római reszpublika idejéből szár-

¹ L. Fr. Koepp, *Römische Bildkunst am Rhein und an der Donau*. (XIII. Bericht d. röm.-germ. Kommission, S. 18. Abb 9.) — Különben láncot látunk még hasonló módon ábrázolva : *Esperandieu* t. IV. p. 279, No 3232. alatt közölt reliefen, hol öszvérpár megy jobbra egy láncon, melyet balfelől férfi tart kezében.

² A felsorolt reliefekre l. Hampel : «Intercisa emlékei». *Arch. Ért.* XXVI. 221—274. l. — Hekler : «Forschungen in Intercisa». *Öst. J.-hefte* Bd. XV. S. 172—197. — Oroszlán, «Mitológiai és szimbólikus képtípusok a pannoniai síremlékeken» (1918) és Paulovics István összefoglaló munkáját : «A Dunapentelei római telep (Intercisa)» az *Archaeologia Hungarica* c. kiadványsorozatban (1927.).

mazó és általánosan ismert mondának sem történeti taglalása, sem mondatörténeti szempontból való tárgyalása. Az annalesek tanúsága szerint Kr. e. 507-ben lejátszódó történetet valamennyien ismerjük. Bizonyos az, hogy a Porsena-féle hadjáratnak, Mucius Scaevolával együtt másik két római hőse: Horatius Cocles és Cloelia virgo a római monda-világ legrokonszenvesebb és legtöbbet emlegetett alakjai közé tartoztak már az ókorban s a történetíróknak éppen úgy kedvenc témájuk volt e három nemzeti hős áradozó szavakkal előadott bátor tette, mint a szónokoknak és költőknek, kiknek számára a hazaszeretet és az igazi, önzetlen önfeláldozás, egyszóval a «virtus» megszemélyesítésére és hősi példával való igazolására ennek a háromnak története mindig készen állott.

E mondák régi, ha nem is ősi eredetűek s rendkívül erős kapcsolatokat mutatnak egymás között. Természetükre nézve az aetiológiai mondák közé tartoznak és bizonyos, később is fennálló, de eredetükben feledésbe merülő elnevezések vagy egyéb konkrét jelenségek (ismeretlen eredetű szobrok) magyarázatául készültek. A kutatás pontosan megállapította, hogy e nevekkal jelzett hőstettek tulajdonképpen a Porsena-féle hadjárat eredményeivel a római nemzeti büszkeségen ütött csorbák elkenődésére és megszépítésére szolgáltak. Később maguk a rómaiak is bizonyos mértékig meseszerűnek látták e kedvenc hőseik nevéhez fűződő csodálatos eseményeket, amint azt Florus «epitomae»-jából is látjuk (I. 4, 3). «Illa tria Romani nominis prodigia atque miracula Horatius, Mucius, Cloelia, qui nisi in annalibus forent, hodie fabulae viderentur.» (V. ö. még Plutarchosnak *Ποπλίχοιλας*, életrajzában 17. 2 alatt a Mucius mondára tett kijelentésével: «τὸ δὲ περὶ Μούχιον εἴρηται μὲν ὑπὸ πολλῶν καὶ διαφόρως, λεκτέον, δ' ἢ μάλιστα πεπίστευται καὶ ἡμῖν».) Mindamellett a testvérmondákkal együtt Mucius Scaevola mondája is tovább él, mint az «... et facere et pati fortia Romanum est», mint a «virtus», mint a «constans patientia» megtestesítője.

C. Mucius Cordus Scaevola története a Kr. e. II. sz.-ban élt L. Cassius Hemina annales-töredékeitől kezdve, minden római történetírónál fellelhető, de talán a legbővebben Liviusnál (Liber II. c. 12. és 13.) találjuk meg.¹ De akár az ő, akár a többi írók és költők leírásait nézzük,

¹ A Mucius Scaevola mondára vonatkozó irodalmat a legteljesebben a következő helyeken találjuk: Pauly's Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft V. kötetében (Stuttgart, 1848). — A. Schwegler, Römische Geschichte (Tübingen,



a Mucius Scaevola monda főjelenetének, a drámai cselekvény legmagasabb és legrobbanóbb feszültségű jelenetének azt látjuk, amelyben tévedésből a király irnokát leszúró Muciust a dühös Porsena elé vezetik, aki szörnyű fenyegetések között vallomást próbál kicsikarni az ifjúból. S amikor az tettének titkos rúgóit nem hajlandó elárulni, a tűzhalál kínjaival fenyegeti meg (*cum . . . circumdari ignes minitabundus iuberet*); Mucius azonban nem retten meg, hanem «*en tibi, ut sentias, quam vile corpus sit iis, qui magnam gloriam vident*» felkiáltással jobbát az áldozatra felgyújtott tűz lángjai közé tartja. Egyfelől a hősi elhatározásában megingathatatlan, s azt semmiféle fenyegetőzésre elárulni nem hajlandó római bátorságát, másfelől az ily lelkinagyságot nem is képzelő, meg sem értő idegen nemzetiségű király (*quam cum velut alienato ob sensu torreret animo, prope attonitus miraculo rex cum ab sede sua prosiluisset amoverique ab altaribus iuvenem iussisset . . .*) meglepődését és bámulatát.¹ Kétségkívül nagyszerűen lehetett és lehet úgy drámai magként, mint képzőművészeti, főképp festői tárgyként felfogni és megörökíteni, amint ezt a XV. századtól kezdődőleg számtalan művészeti alkotáson meg is találjuk.²

S ez a jelenet van kétségkívül a mi reliefünkön is megörökítve, csak lerövidített, egyetlen személyre koncentrált formában. A felemelt és szembenéző fej, a kissé szétvetett lábakkal jelzett erélyes állás, az oltár lángjai közé nyúló jobbkez határozott mozdulata mind azt mutatja, hogy mesterünk oly példakép után dolgozott, hol Porsena

1853—58) Bd. II. S. 54—55. l. — Pais, Storia di Roma III (1927) és Pauly-Wissowa, Realencyclopädie Bd. XVI. Sp. 416—423., hol F. Münzer professzor a monda teljes ókori és újabbkori irodalmát összeállítja s a monda keletkezésének és jelentőségének kritikai méltatását adja. Itt mondok köszönetet én is Prof. F. Münzernek, akitől néhány kérdésben értékes felvilágosítást nyertem, s aki ezt a tanulmányomat a tőlem nyert adatok alapján, részben nem egészen helyesen a Realencyclopädie XVI. 422. lapján már megemlíti, mint az ókori emléktárgy *egyetlen Mucius Scaevola-ábrázolás publikációját.*

¹ Nem kétséges, hogy a különböző történeti és költői Mucius leírások nagyjában ezt az etikai különbséget és drámai összecsapást hangsúlyozzák. Viszont valószínű, hogy a monda eredete s abban a jobbkez szerepe a legszorosabb összefüggésben állhatott Fides kultuszában a jobbkez leleplezésével; ez istenség előtt ugyanis az eskünél való szerepe folytán a jobbkez szent volt. (V. ö. Pais: Storia di Roma III. 122. és W. F. Otto, Wien. Stud. XXXIV. S. 320. f. fejtegetéseivel.)

² Kezdvé Mantegnán és Hans Baldung Grien a Mucius Scaevola tárgyú képek alkotói között ott találjuk S. Ricci, A. Leoni, Parmegianino, Guercino, A. Meldolla Schiavone, B. Caliori, Tiepolo, Rubens, J. Dumont, Ch. Le Brun, F. Floris. G. Pencz, J. H. Schönfeld és még mások neveit. — A névsort dr. Pigler Andor egyet. m. tanár úr, tisztelt kollégám szívességének köszönhetem.



és C. Mucius összezapása drámai hatással volt akár festményben, akár reliefben megörökítve. Ami nem meglepő nálunk. A többszemélyes mitológiai jelenetek ilyen módon való lerövidítése és csak 1—2 főalakra való szűkítése ugyanis pannoniai kőfaragóink egyik megszokott és már sokszor megállapított mesterségbeli fogása volt.¹

De volt-e Mucius Scaevola tettének az ókorban képzőművészeti ábrázolása? A források túlnyomórésze hallgat erről. Livius sem beszél róla, csak az ajándékul adott földet említi: «patres C. Mucio virtutis causa trans Tiberim agrum dono dedere, quae postea sunt Mucia prata appellata». (II. 13, 5.) Holott ugyanő mind Horatius Coclesnél («Grata erga tantam virtutem civitas fuit; statua in comitio posita...») II. 10, 12), mind Cloeliánál («Romani novam in femina virtutem novo genere honoris, statua equestri, donavere: in summa sacra via posita virgo insidens equo.» II. 13, 11) nyomatékosan kiemeli, hogy a hálás rómaiak hőseiket egy-egy szoborral is megörökítették.²

Többi írásbeli forrásunk is csaknem kivétel nélkül megemlékezik úgy Cloelia mint Horatius Cocles szobráról.³ Sőt Antoninus Pius egyik érmén ott látjuk a Tiberis hajjai között sisakkal és pajzzsal úszó Horatius Coclest, felette a Pons Subliciust, melynek egyik fele már hiányzik. A parton jobbról két etruszk áll, az egyik lándzsát készül vetni a vízben úszóra; balról három rómaint látunk, kik közül az egyik nagy bárdal pusztítja tovább a hidat. Az érem Cohen szerint Kr. u. 140—143-ból való.⁴ Ellenben Mucius Scaevolával kapcsolatban szoborról csak egy-két íronál esik szó. Így a némelyek által a Kr. u. IV. században élt Sextus Aurelius Victornak tulajdonított «Liber de viris illustribus

¹ V. ö. Hekler: Forschungen in Intercisa (Öst. J.-hefte XV. S. 187. Ugyanő: Kunst und Kultur Pannoniens in ihren Hauptströmungen. (Kny. a Strena Buličiana-ból. S. 10) — Oroszlán id. m. 21. l. skv. — Gall: «Zum Relief an römischen Grabsteinen.» Programm des K. K. Staatsgymnasiums in Pola, 1906.

² Többek föltevése szerint e szobrok ismeretlen vagy elfeledett körülmények között való keletkezése is közremunkálhatott úgy Horatius Cocles, mint Cloelia aetiológiai jellegű mondájának kialakulásában. (V. ö. Münzer cikkeit a Pauly-Wissowa Realencyclopädie, Bd. IV. Sp. 110. f. u. Bd. VIII. 2. Sp. 2331—2336.

³ A vonatkozó irodalmi helyek felsorolását l. Münzer előbb id. helyeken. — Érdekes közülük A. Gellii: Noctes Atticae IV. 5-ben elmondott történet Horatius Cocles szobrával kapcsolatos későbbi eseményről.

⁴ Cohen² II. p. 283, No 127. és F. Griecchi: Medaglioni Romani II. 9. nr. 5. Tav. 43. 4 (Milano, 1912.) — Alföldi András egyet. tanár úr szíves közlése szerint Mucius Scaevola ábrázolás az antik éremanyagban nincs. — A római vésett kövek között sem található egyetlen Mucius Scaevola tárgyú gemma vagy kamea sem.

urbis Romae» Mucius Scaevola történetének végén megjegyzi (12. c.): «Statua quoque ei honoris gratia constituta est.» Silius Italicus (Kr. u. 25—101.) «Punica» című, a maga korában igen olvasott és dicsőített époszában találjuk az egyetlen félreérthetetlen utalást egy Scaevola-ábrázolásra. A VIII. ének seregszemléjében sor kerül egy Mucius Scaevola nevű késői utód pajzsának leírására (383—389 sor), melyen az ősatya hőstette van megörökítve; a már fentemlített jelenet van előttünk a költő szavaiban:

«Ducit avis pollens nec dextra indignus avorum
Scaevola, cui dirae caelatur laudis honora
Effigie clipeus: flagrant altaribus ignes,
Tyrrhenum valli medio stat Mucius ira
In semet versa, saevitque in imagine virtus.
Tanta ictus specie finire hoc bella magistro
Cernitur effugiens ardentem Porsena dextram.»

A leírás oly drámai és eleven, hogy annak alapján valóban hihetünk ily tárgyú kép vagy relief létezésében. Végül Martialis három helyén találunk olyan utalást a Mucius Scaevola mondának ábrázolására, amely két irányban is világot vet a monda felhasználására a Kr. u. I. században. Az első, a liber I. 21. epigrammája, figyelembe véve Silius Italicus fent idézett helyét, nézetem szerint szintén valamely képre vonatkozhatik:

«Cum peteret regem, decepta satellite dextra
Ingessit sacris se peritura focis.
Sed tam saeva pius miracula non tulit hostis
Et raptum flammis iussit abire virum.
Urere quam potuit contempto Mucius igne,
Hanc spectare manum Porsena non potuit.
Maior deceptae fama est et gloria dextrae:
Si non errasset, fecerat illa manus.»

L. Friedländer ez epigramma magyarázatául megjegyzi: «Entweder auf ein Bild, oder wie VIII. 30 und X. 25 auf eine als Schauspiel benützte Bestrafung eines Verbrechers, der als Mucius Scaevola seine Hand über einem glühenden Kohlenbecken verbrennen lassen musste. Die Art der Bestrafung und des Schauspiels scheint unter Domitian mehrmals wiederholt zu sein.»

A VIII. 30. és X. 25. valóban a költő szemeláttára lejátszódó eseményre, a Mucius Scaevola-féle jelenet tragikus eljátszására ítélt gonosztevőre vonatkozhatik¹ s az előbbi mellett annak bizonyosságául szolgál, hogy a köztársaság végén s a császárság elején feltámasztott nemzeti hősmondák továbbra is elevenen élnek a köztudatban, azokat játékok vagy büntetések alkalmával elfogott barbárokkal vagy latrokkal mintegy természetben felújítják, tekintet nélkül azok kegyetlenségére, vagy talán éppen ezért. Itt említem meg, hogy F. Münzer egy hozzám intézett levelében, a reliefet csak levélbeli hézagossá leírásból ismerve, annak a feltevésének adott kifejezést, hátha itt e gonosztevőkkel eljátszott jelenetek egyikének illusztrációjáról lehetne szó. Természetes, hogy reliefünk minden ily feltevést kizár. A kő határozottan római katonát ábrázol pannoniai viseletben, a provinciális barbár ábrázolások ettől erősen elütnek. Inkább lehetne arra gondolni, hogy egy Mucius nevű, Pannoniában honos római ez emlékkel hódolt immár az ő ősevé is fogadott római hősnek.

Silius Italicus és Martialis alapján tehát feltételezhető, hogy voltak a Mucius Scaevola mondának képzőművészeti feldolgozásai is, éppen úgy, mint ahogy más ily hősmondákról is maradtak fenn ábrázolásaink. Elég e szempontból pl. Horatius Cocles mondájának Antoninus Pius érmén való fentebb említett felhasználására vagy Marcus Curtius mondájának (Kr. 362-ből) szép relief-ábrázolására gondolnunk, melyet Furtwängler ismert fel.²

A pannoniai mitológiai emlékanyag között ott találjuk Aeneas menekülését, valamint a Mars-Rhea Silvia történetét ábrázoló reliefeket is.³ Az előbbit több példányban is.⁴ Mindezek az ábrázolások biztosan vázlatkönyvek, mintakönyvek útján terjedtek el a provinciákban.⁵ Ezek mellett ott szerepelhettek azokban a Porsena- és egyéb háborúk

¹ V. ö.: Friedländer-Wissowa: Sittengeschichte Roms¹⁰. Bd. II. S. 91. f.: «Martial sah einen Verbrecher als Mucius Scaevola die Hand über das Kohlenbecken halten, bis sie verzehrt war.» Hozzá F. jegyzete: «Diese Exekutionen fanden früh am Morgen statt.» (Martial, VIII. 30. und X. 25. 1.)

² L. Helbig: Führer in Rom I. 508.

³ L. Hampel, Hekler, Oroszlán id. h.

⁴ Egy példányt a székesfehérvári Múzeum őriz. L. Marosi Arnold «Őskori és római adatok Fejér vármegyéből.» (Múzeumi és Könyvtári Értesítő, VII. 192. l. s. köv.)

⁵ Ezek szerepére: Hampel, Hekler, Oroszlán műveiben (id. helyeken) és A. Schober: Die römischen Grabsteine von Noricum und Pannonien (Wien, 1923) S. 205 találunk utalásokat és feltevéseket.

iegendás alakjainak tetteiről készült képek, reliefek, szobrok vázlatai is, amelyeket a gyorsan romanizálódó Pannonia hamarosan felhasznált, mert a vázlatkönyvek nyújtotta változatos anyagot talán egyetlen provinciában sem használták ki oly teljességgel, a motívumok oly változatoságában, mint éppen nálunk. Elég e tekintetben pl. a Tereus-mitosz, a Tyro-monda stb. eléggé gyér előfordulására utalnom, amelyek hazánkon kívül jóformán alig találhatók fel az antik emlékanyagban.¹

Az innen átvett anyagot jelen esetben is kissé «pannonizálta» a kőfaragó. Mucius Scaevola öltözetében éppen úgy a sajátos és átalakító pannoniai ízlés érvényesül, mint akár az Orpheus-Eurydike, vagy a Herakles-Hesperida reliefeken.² Éppen ez a közös ízlés határozza meg reliefünk korát is, mely a Kr. u. II. század közepére teendő a már egyéb jellemző vonásokból szintén így datált reliefekkel együtt.

Összefoglalva vizsgálataink eredményét, *kétségtelennek látjuk, hogy reliefünk Mucius Scaevolát ábrázolja.* Bizonyos, hogy az írásbeli források alapján elgondolható eredeti kép vagy dombormű tárgyát alaposan lerövidítette a pannoniai mester s egyszersmind saját pannoniai ízléséhez alkalmazta. Anyagánál, stílusánál, felépítésénél fogva reliefünk egy sok emléket magában foglaló mitológiai-hősmondai sorozat tagja, melyből hat méretben is nagyon egyezik, de még néhány, szintén Dunapentelén talált emlék sem sokban különbözik tőlük. Fel kell tennünk a kérdést: nem szolgálhattak-e ezek mind együttesen egy nagyobb épület díszítésére, amint ezt már Hampel is gyanította,³ amely esetleg a halotti kultusszal is kapcsolatban állhatott. Az utóbbi kérdésre a további kutatások vannak hivatva fényt deríteni. *Bizonyos azonban az, hogy reliefünkkel, mely tárgyával magában áll az egész antik emlékanyagban, Nemzeti Múzeumunk ismét igen jelentős és páratlan darabbal növelte eddig is egyedülálló mitológiai emléksorozatát.*

Oroszlán Zoltán.

¹ C. Robert : Arch. Ért. XXVI. 274—275. l. és Hermes LI. S. 298. ff.

² L. Oroszlán : Arch. Ért. XXXVIII. 39—41. l. — E kő igen fontos az intercisai mitológiai reliefsorozat keletkezésének időmeghatározására nézve.

³ Hampel, Arch. Ért. XXVI. 250. l.

ATHENE ÉS HEPHAISTOS RITKA MITOSZA A SZÉKESFEHÉRVÁRI MÚZEUM EGY RÓMAI KŐEMLÉKÉN.

Marosi Arnold, a Székesfehérvári Múzeum nagyérdemű igazgatója, a Múzeumi és Könyvtári Értesítő VII. (1913.) évfolyamában «Őskori és római adatok Fejérvármegyéből» címmel nagyobb tanulmányt tett közzé, melyben a Székesfehérvári Múzeum új szerzeményeit ismertette. Ezek között különösen azokat a római kőemlékeket méltatta behatóbban, amelyek 1902 körül Fövenypusztán, szőlővel beültetett területek átforgatása közben kerültek elő a föld alól, s amelyeket a földesúr, gróf Zichy János akkori kultuszminiszter, miután kb. egy évtizedig Tácon és Nagylángon őriztette azokat, 1912-ben a Székesfehérvári Múzeumnak adott ajándékba. Az így átadott kőemlékek között van egy Ikarus-szobor torzója, egy Aeneas-Anchises-Ascanius menekülését ábrázoló relief töredéke, s végül egy dombormű, melynek jelentését és jelentőségét Marosi nem ismerte fel, s azóta sem esett szó róla sem nálunk, sem másutt a régészeti irodalomban.¹

A kőrelief, melynek képét itt újból közöljük² (11. kép), szokatlan alakú pannoniai kőemlékeink között. Nyilvánvalóan domborműves-szalag

¹ Marosi leírása (l. id. helyen 192 l.) az emlékről egészében téves, ami azonban teljesen érthető, mert a reliefen megörökített mitológiai történet a legritkábban emlegetett mitoszok közül való. Az Aeneas-Anchises-Ascanius menekülését ábrázoló reliefet sem nevezi meg Marosi, megelégszik pusztá leírásával. A kő névvel az irodalomban először A. Schober munkájában («Die römischen Grabsteine von Noricum und Pannonien», Wien, 1923, S. 167. u. 207.) szerepel. Az Ikarus torzóról azóta már többször volt szó.

² A kő anyaga mészkő, méretei: mag. 57 cm; szél. 60 cm; vastagsága 15 cm. Itt mondok köszönetet Marosi Arnold múzeumi igazgató, kormányfőtanácsos úrnak, ki kérésemre a követ újból és előnyösebb kivitelben lefényképeztetette, valamint Pigler Andor múzeumi őr úrnak, tisztelt barátomnak, ki a kő meghatározásánál az újabbkori művészetben előforduló analógiák közlésével szíves segítségemre volt.

(fríz) töredéke, melyet alul-felül kiemelkedő kettős tagolású párkány keretel. Az alsó párkány jobbról egy hasonlóan tagozott körívben folytatódott, melyből azonban csak igen kis részlet maradt ; de ez, és hogy az oldalakról a keretelés hiányzik, bizonyossá teszik, hogy reliefünk egy hosszabb, több kőlapon kifaragott dombormű része volt (alul és



11. KÉP. ATHENÉT, HEPHAISTOST ÉS KEKROPS LEÁNYAIT ÁBRÁZOLÓ DOMBORMŰ.
Székesfehérvár, Múzeum.

kétoldalt mindenütt törések nyomai látszanak), és épület (sír-aedicula vagy templom?) külső díszéhez tartozott. A kő pannoniai viszonyokhoz képest eléggé gondosan faragott, de az idő nem kímélte és felülete több helyütt kissé elmosódott, egyes helyeken pedig töredezett. A relief tárgya azonban pontosan felismerhető.

A kissé mélyített mezőben jobbról a tovasiető, szinte menekülő nőalakban attributumairól nem nehéz felismernünk Pallas Athenét.

Az istennő egész testével beledől a mozgás irányába, de fejét fenyegetőleg fordítja vissza az őt karjánál fogva visszatartó férfi felé. Fején sisak, mely alól homloka fölött kissé kilátszanak hajfürtjei. Testét nyakától lábafejéig egybeszabott öltöny borítja, mely akár chiton, akár tunica lehet. A nyak alatt levő néhány párhuzamos ránc nyilván az aegist akarja jelezni. Előrenyújtott baljában pajzsát fogja, jobbájával ferdén tartott dárdáját markolja erősen, minden pillanatban készen arra, hogy annak segítségével szabaduljon az őt erőszakosan megragadó férfitől. A sisak kissé belenyúlik a felső párkányba, viszont nem közönséges ügyességre vall a dárdának és pajzsának elhelyezése a felfelé ívelő körívvel erősen összeszűkített mezőben.¹

Athene mögött az istennő után siető, őt mindkét kezével jobbkarjánál megragadó rövidszakállas (?) férfialakot látunk. Előrehajló felső testében, arcának durva vonásaiban Athenére tapadó tekintetében leplezetlen vágy és állati mohóság nyilvánul; két kezével ragadja karon az ellenkező istennőt, hogy őt menekvésében visszatartsa, magához rántsa. Fejét kerek, csúcsos sapka, pilos takarja, testét a kézművesek szokott ruhadarabja: a térdigérő exomis fűdi. Bár más attributuma ruházatán kívül nincs, nem kétséges, hogy az Olympos kovácsát, a tűz istenét s a kézművesek védőjét, Hephaistost látjuk magunk előtt.²

Úgy Athene, mint Hephaistos egyforma magasságú talapzaton állanak. A relief baloldalán két alak látszik (!) szemlélni e jelenetet. Az egyik egészen a kő szélén áll, jobb profilban ábrázolt fejjel. Haja, valamint a derekán átkötött tunica nőre mutat. (Az alaknak kis része már lemaradt a kőről, bizonyosságául annak, hogy reliefünknek balfelé is folytatása volt.) Ugyancsak nő az az ülő alak is, aki az előbbi előtt, a fennebb leírt jelenet pódiumánál alacsonyabb talapzaton térdelő helyzetben foglal helyet. Lábaik rossz rövidülésben (skurz) látjuk, tekintete a jelenet felé irányul; két kezével a balról elhelyezett tárgyba (kosár, cista?) nyúl. Ezen is hosszú tunica van. Ez utóbbi két szereplő megnevezésétől a jelenet meghatározásáig — tartózkodnunk kell.

A kövön tehát Athene-Hephaistos mitoszainak egyikét látjuk megörökítve. Az antik mitológiában Athene és Hephaistos története sok

¹ Athene öltözete teljesen megfelel az antik felfogásnak, csak le van egyszerűsítve.

² Hephaistos öltözéke is megfelel a provinciákban uralkodó típusnak. Máskor azonban még baltát, vagy egyéb szerszámot is adnak a kezébe, ez azonban reliefünkön az ábrázolás természete következtében nem juthatott kifejezésre.

ponton találkoztak és fonódtak össze. Mindketten a kézművesek védőistenségei lévén, közös ünnepeik voltak, melyeken a hívek együttesen áldoztak a két istenségnek. Gyakran jelennek meg emlékeken is együtt, békésen egymás mellett állva, vagy közös munkában foglalatoskodva, vagy úgy, amint az istenek kovácsa Athenének fegyvereket nyújt át.¹ Reliefünk azonban nem ezek közül vette a tárgyát, hanem az Athene-Hephaistos mitosznak legbrutálisabb jelenete van ábrázolva rajta, oly jelenet, mely az egész antik emlékanyagban alig egy-kétszer van ismételve.

Ismert monda az Erichthoniosról, annak születéséről szóló történet, melyben Athén város egész népének — mások szerint főkép annak egyik néposztályának: a kézművesek tevékeny és sok sikert elért rendjének — autochton származása nyert mítikus bizonyítást. Nos, ennek a mondának első része talált nyilvánvalóan megörökítést reliefünkön.

Mint az irodalmi források elmondják: Athene fegyvert készíttetni ment Hephaistoshoz (mások szerint Zeustól Hephaistos feleségül kérte Athenét, aki kényszerűségből bele is ment a nász engedélyezésébe, de előre figyelmeztette Athenét). Az istent a szűz Athene lányos bája és szemérmes tartózkodása vad gerjedelemre ösztönözte s az istennőt magáévá akarta tenni. Athene menekülni igyekezett, majd derekasan ellenállt Hephaistos otromba és durva ostromának, úgy, hogy az isten végül is a kihullott spermával nem Athenét, hanem Gaiát, a Földet termékenyítette meg, s így született a félig kígyótestű Erichthonios.²

¹ Athene-Hephaistos mitoszainak ismertetését lásd: Preller, Griech. Mythologie. Hg. von C. Robert, Bd. I. S. 198 ff. — v. Wilamowitz, Hephaistos. (Götting. Gel. Nachrichten 1895, S. 217 ff.) — Furtwängler: Athene (Roscher, Lexicon der griech. u. röm. Mythologie I. Sp. 675—704. — Rapp, Hephaistos (U. ott. I. Sp. 2036—2074. — Dümmler: Athena (Pauly—Wissowa, Realencyclopädie II. Sp. 1941—2020. — L. Malten: Hephaistos (U. ott. VIII. Sp. 311—366.). — Gruppe: Griech. Mythologie, S. 1034 ff. — Reisch: Athene Hephaistia. (Öst. Jhefte I. S. 55—93). — Bruno Sauer: Das Sogenannte Theseion und sein plastischer Schmuck. Leipzig, 1899. — Hekler: Alkamenes tanulmányok. Arch. Ért. XXV. évf. 97—113. I. és Berl. Phil. Wschrift. 1916 p. 44 Sp. 1368. Utóbbi az Athene Hephaistia kérdésére nézve jelentős összefoglalás.

² A jelenetre vonatkozó antik irodalmi források legteljesebb összeállítását l. L. Malten id. h. Sp. 348. Itt csak Apollodorosnak (3, 14, 6) e történetet befejező mondatát közöljük: «ὁ δὲ ἀπεσπέρμηνεν εἰς τὸ σκέλος τῆς θεᾶς. ἐκείνη δὲ μυσταχθεῖσα ἐρώει ἀπομάχασα, τὸν γόνον εἰς γῆν ἔρριψε». Írjuk ide még Hyginus (Fabularum, CLXVI.) szómagyarázatát Erichthoniosról: «Quem Erichthonium ideo nominarunt, quia ἔρις graece certatio dicitur, γῶν autem terra dicitur».

A monda ez első felének mondatörténeti és szimbólikus vonatkozásaival nem célozom ez alkalommal foglalkozni, ellenben lássuk e mondanak az antik emléanyagban fellelhető egyéb megjelenéseit. Az első Bathykles nevéhez, az amykleai trón mesteréhez fűződik, kiről Pausaniasból (III. 18, 13) tudjuk, hogy a trónusra egyebek között ily tárgyú reliefet is készített (*«Ἀθηνᾶ διώκοντα ἀποφευγούσᾳ ἐστὶν Ἡφαίστων»*). A második egy vörösalakú attikai amphora Bolognában, melyről közöljük A. Zannoni leírását:¹ «È questa assai lesa: nullameno ecco Minerva, nuda del capo, poichè l'elmo ha nella sinistra, in lungo chitone, e coll'egida sul petto. Abbassando l'asta al suolo fugge indietro volta ad Efesto, che l'insegue. Barbuto e questi: torace e gambe ignude, la sola clamide alle spalle, e mentre abbassa il braccio sinistro, è colla destra per afferrare le spalle della Dea. Nel rovescio figura maschile stante (Giove) e barbuto interamente chiusa in lunghissimo panno: nella destra uno scettro». A vázakép erősen sérült. Sauer Zeus helyett esetleg Kekropsot véli a jelenet nézőjének.

Reisch (id. h. S. 83) a római Forum egy oltártöredékének reliefjében szintén ezt a témát ismerte fel: Athene sisakkal a fején gyors iramban menekül balfelé, őt üldözi Hephaistos, kétélű kalapáccsal a vállán és jobbjával az istennő visszacsapódó köpenyének csücskét fogja.² Végül egy hasonló tárgyú festmény leírását találjuk Lukianosnál.³ Tehát mindössze két leírás és két tényleg meglevő emlék hozható mitoszunkkal kapcsolatba.⁴

Ha a fennmaradt két emléket a magunkéval összevetjük, akkor lehetetlen fel nem ismernünk, hogy kövünk a másik kettőnél sokkal hívebben, életteljesebben, jobb mintaképet másolva őrizte meg számunkra a mondát, s így Bruno Sauernek a bolognai vázaképre vonatkoztatott «ein kunst-mythologisches Unikum» elnevezését amannál sokkal inkább megérdemli. Egyik helyütt sem látjuk a leány-

¹ A Zannoni: «Gli scavi della certosa di Bologna». (Bologna, 1876. p. 353, tav. CII, fig. 6.). L. még Br. Sauer id. m. S. 58.

² L. Arndt—Amelung: Einzelaufnahmen antiker Skulpturen, Nr. 818. — Hauser istenek felvonulása töredékének látta a reliefet.

³ *Περὶ τοῦ οἴκου* 27.

⁴ Nem számíthatom ide a Jahrbuch d. arch. Inst. XI. (1896) S. 188. Fig. 30. A. B. alatt közölt vázaképet, melyet Sauer is csak «eine Verallgemeinerung der Scene»-nek mond, mert azon a görög vázákön előforduló nőüldözési jelenet található, mely, ha eredetében talán a bolognai vázakép tárgyára megy is vissza, a tárgyaltam jelenettel szemben már minden aktualitását és vonatkozását elvesztette.

kergetésnek azt a közelharccá fajuló fázisát, mint reliefünkön. A ferdén felemelt dárda szerepe is azonnal nyilvánvalóvá lesz, ha egyfelől Eratosthenes elbeszélésére gondolunk, mely szerint Athene dárdejával hárította el a tolakodó istent, Hyginus másfelől arról tud, hogy «... Minerva monitu Jovis virginitatem suam armis defendit...»¹

Ez esetben szó sem lehet a pannoniai kőfaragók kedvenc tárgyerövidítési módjáról. Hiszen a fennmaradt emlékek és leírások is Athenét és Hephaistost nevezik meg e jelenet egyedüli szereplőinek. Csupán a bolognai váza kivétel, hol egy szakállas alak (Zeus vagy Kekrops) is végignézi az isten szerelmi ostromát. Ezzel szemben nálunk a két főszereplőn kívül még két alak szerepel a domborművön, és pedig, mint fentebb már ruhájukról megállapítottuk: két nő. Az ő szerepük, esetleg nevük meghatározása feladatunknak még teljesítetlen része. A megoldáshoz azonban eljuthatunk, ha az Erichthonios születése mondájának második felének tartalmát ismerjük. A Földtől született kisdedet Athene veszi gondjaiba, s a félig kígyótestű gyermeket egy szekrénykébe zárva Aglauros-nak, Hersének és Pandrosos-nak, Kekrops leányainak adja át megőrzés végett azzal a szigorú paranccsal, hogy a kis szekrényt nem szabad felnyitni. A tilalomnak csak Pandrosos (más verzió szerint Herse) engedelmeskedik, a másik két leány nem bírva kíváncsiságával, a szekrénykét felnyitja. Benne találják a kis Erichthoniost, teste köré kígyó (két kígyó) volt csavarodva. A látványtól a leányok Athene bosszújából megzavarodnak s Hyginus szerint a tengerbe ölik, Pausanias szerint az Akropolisról dobják le magukat (más verzió szerint a kígyó, vagy kígyók marják őket halálra).² Az Erichthonios születését nem kevesebb, mint tíz emlék: vázákép, agyagrelief és márványdombormű őrzi az antik emléktanyagban.³ Valamennyin ott szerepel: a földből csak felső testével kilátszó

¹ Eratosthenes, *Cataster.* 13; Hyginus *fabularum* CLXVI. — Mint Pigler Andornak az újabkori, főleg barokk festészethez gyűjtött ikonográfiai adatai bizonyítják, szemben az Erichthonios monda második fele (l. a továbbiakban) művészi fel dolgozásainak eléggé tekintélyes számával, ez a jelenet mindössze egyetlenegyszer fordul elő tudomása szerint egy Raffael-követő freskóján. (L. Jahrbuch d. Kunsthist. Slgn. d. allerh. Kaiserhauses Bd. XVI. (1895) S. 271. Fig. 12. Fresco aus dem Badezimmer (Vatican) G. F. Penninek tulajdonítva.)

² Az irodalmi utalások összeállítása L. Maltennél id. helyen, továbbá Engelmann cikkében: Erichthonios (Roscher: *Lexicon der griech. u. röm. Myth.* Bd. I. 1303—1307) és Escher cikke Erichthoniosról: Pauly—Wissowa: *Realencyclopädie* Bd. VI. Sp. 439—446.

³ l. L. Malten, Escher id. helyeken és Br. Sauer id. helyen S. 58—67.

Gaia, ki kezében tartva nyújtja fel az előtte álló Athenének a kisded Erichthoniost, míg a jelenet egyéb résztvevőjeként egyszer Kekropsot, máskor Hephaistost látjuk. Egy emléken. a berlini múzeum Cornetóból való csészéjén Kekrops lányai is láthatók. Egy más vázáképen pedig éppen a szekrényke felnyitását látjuk s az eléjük táruló látványtól eliszonyodva, Kekrops leányai futva menekülnek.¹

Figyelembe véve a most elmondottakat, úgy látjuk, *hogy a kő baloldalán látható két nőalak nem tartozik az Athene-Hephaistos jelenethez. Ezek már az Erichthonios születésének másik jelenetét örökölték meg: az őrizetre átadott szekrényke vagy kosár felnyitását: a térdeplő leány felnyitja a kosarat, amelynek belsejéből eléjük táruló látványtól mindketten irtózva fordulnak el. Ez magyarázná meg a kosarat felbontó nő mozdulatát is: keze még a kosárban van, arca ellenben már teljesen másfelé, látszólag a másik oldalon lejátszódó jelenet felé fordul. Mint fentebb már mondtuk, a kőnek balfelé is feltétlenül kellett folytatásának lennie s ezen bizonyítással a harmadik leány is ott szerepelt. Úgy hiszem, ez a megoldás teljesen kielégítő; felmerülhet ugyan az a kifogás, hogy eszerint az Erichthonios születését ábrázoló eseménysor visszafelé pergetésével állnánk szemben; ezt a nehézséget azonban áthidalhatnók a pannoniai kőfaragók másolásain sokszor jelentkező hibás eljárására való hivatkozással, hiszen egyéb helyeken is többször előfordul a mintául szolgáló reliefek oldalainak felcserélése, a szereplő személyek számának önkényes lecsökkentése, a mondák értelmetlen másolása. A két így összetartozó jelenet alapján azt hisszük, hogy reliefünkön az Erichthonios monda volt a Tereus mítoszhoz hasonlóan képszalag formájában feldolgozva. (Arch. Ért. XXVI. 274—275. l.)*

A relief, mint láttuk, más mitológiai emlékek társaságában Fövenypusztán került elő. Rómer Flóris térképe szerint ott római castrum volt s többször is olvashattunk ott előkerült római és más leletekről.² Ugyancsak a Fövenypusztával határos Tácon a Sárvíz-csatorna ásásakor római emlékeket találtak.³ Ugyancsak a közeli környéken⁴ római sír-

¹ Annali d. Inst. 1879. Taf. F.

² l. Arch. Ért. 1895., 1896., 1899., 1903. évfolyamait.

³ l. Fényes Elek: Magyarország mai állapota, I. 131. és Rómer-hagyaték, XVI. sz. csomag a Műemlékek Orsz. Bizottságánál.

⁴ C. I. L. 3342. — Cattaneo kéziratára szerint Puszt-Fövényen, Katancsich szerint Sármentelen került elő. L. Rómer—Desjardin: 113. szám.

emlék és más feliratos kő került elő; előbbi szerint Severus és Caracalla egy elpusztult templomot újra felépítettek. S nem messze onnan, Sárpentelén tételezi fel Kuzsinszky a császár — s ami ezzel egyértelmű volt — a provincia papjainak évenkénti gyülekezeti helyét.¹ Könnyen lehetséges, hogy e bizonyára igen látogatott és fontos vallási gócponton emelt nevezetes templomok és épületek valamelyikének szolgált díszítésére reliefünk, amelyben Athene és Hephaistos ritkábban emlegetett mitoszának szerencsés véletlen következtében legkifejezőbb és legérdekesebb emlékét őrizzük. *A Székesfehérvári Múzeum meghatározásunkkal oly kőemlék birtokába jutott, melynek jelentősége tárgyánál fogva túlnő a pannóniai provinciális művészet keretein és helyet kér az egész antik mitológiai emlékhanyag nevezetesebb és fontosabb ábrázolásai között.*

Oroszlán Zoltán.

¹ L. Kuzsinszky Bálint a Szilágyi S. Magyarország története I. köt. CXXXIX. és CXL. lapjain. Feltevését a 3342. számú kövön kívül a C. I. L. 3345. és 3343. felirataira alapítja, melyek egyike az istenné avatott Marcus papját említi, másikat a tartomány papjai állították Jupiter Dolichenus tiszteletére.

A ZSENNYEI KINCS.*

Tanulmány népvándorláskori karkötőkről.

1925. júl. 18-án a zsennyei (Vas m.) kastélykertben, véletlen leletként, agyagedény került napvilágra. Az edény maga igen romlott állapotban volt, kiemelése után darabokra esett szét. A töredékeket a benne talált három arany karkötővel együtt a Magyar Nemzeti Múzeumhoz küldték fel, érték- és kormeghatározás céljából. A múzeum régiség-tárának véleménye a következő volt: ¹ «A zsennyei kincslelethez tartozó két sötétszürke színű égetetlen cserépdarabka, amennyire ily kis töredékből ítélni lehet, minden valószínűség szerint a római uralom idejében, Kr. u. II—IV. században készült edénynek töredéke. Az edény anyaga után ítélve, lehetne népvándorláskori is (egészen a X. századig), de annál nem újabb. Az elmondottakból következtetni lehet, hogy a cserépedény, amelyben a kincslelet el volt rejtve, magukkal a tárgyakkal egy időből származik.» A töredékeket a véleményezés után a m. kir. közp. állampénztárhoz kellett visszaküldeni, ahol nyomuk veszett.

A hivatalos véleményből a tárgyak kormeghatározása tekintetében vajmi kevés tanulságot meríthetünk. Az, hogy az edénytöredék nem adott módot közelebbi korhatározásra, már egymagában igen bizonytalanná teszi a kincs hovatarozását. Ismert tény, hogy Magyarország területén a megjelölt évszázadok alatt hány és milyen különböző fajú és eredetű nép fordult meg; ezek pedig nemcsak egymásután, hanem egymás mellett is éltek az egyes területeken. Annak megállapítása tehát, hogy a karkötők mely kultúrából származnak, még akkor

* A leletet közlésre, a fényképekkel együtt Fettich Nándor magántanár úr engedte át. E helyen mondok érte köszönetet.

¹ Az akta száma 14/1926.



12. KÉP. ARANY KARKÖTŐ (FELSŐ) ; ELEKTRON KARKÖTŐK (ALSÓ) ZSENNYÉRŐL (VAS MEGYE)
Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum,

sem volna könnyű feladat, ha a koruk pontosan volna megállapítva. Így a nehézség természetesen még nagyobb. Növelte ezt még számomra az is, hogy a kincset többen határozottan szkita eredetűnek, vagy legalább is abból a korból származónak tartották.¹

Feladatomnak tekintetem tehát, hogy a karkötők kultúrkörét és korát legalább hozzávetőleg megállapítsam a rendelkezésemre álló emléanyag és a számomra hozzáférhető irodalom segítségével.²

I.

A karkötők.

A 12. képen látható a három arany karkötő. A felső 870-es finomságú tömör aranyból készült. Súlya 134,55 gr. Belső átmérője 6,4 cm, a külső 7,9 cm. Nem alkot szabályos kört. A karikát három vastag,



13. KÉP. A ZSENNYEI ARANY KARKÖTŐ
ÁLLATFEJE.
Kétszeres nagyság.

a két végük felé vékonyabbra mán-gorolt aranydrótból sodorták. Ezek között szintén három, két-két szál-ból sodrott drótzsinór fut. A végek állatfejbe vannak beleförasztva. Eze-ken, mint a 13. képen bemutatott rajzon látható, a nyitott száj mellett párhuzamos vonalak a bajuszszálakat hangsúlyozzák. A száj is, mint a fej

maga, stilizálva van; fogakat még csak nem is jelez. A bajusz és a ki-dülledő szem között levélalakú idom van. Két, az orrtól a nyakig ívben lefutó, s a szemtől lefelé szélesedő domború minta a sörényt jelképezi; a hátsónak a külső széle csipkézett. Mögötte van a fül. A nyak maga tel-jesen tagolatlan. A fej 3 mm vastag aranylemezből készült, melyet szu-rokmintába nyomtak bele. A két felet hosszirányban fúvócsővel for-rasztották egymáshoz. Hegyes szerszámmal a mintázatot utánacizellál-ták; a szerszám cikk-cakkban előretolt útja a nagyító alatt világosan

¹ A feltevésnek nem mond ellent az edény kormeghatározása, mert depôtletelnél az is feltehető, hogy az elrejtett tárgyak régibb keletűek az edénynél. Valószínűleg ez a megfontolás vezette Rostowzewet (Skythien und der Bosporus, Berlin, 1931, 530. l.), mikor azt írja, hogy a Zsennyén talált tárgyak valószínűleg a Kr. e. IV. sz.-ba tartoz-nak és egyes, Déloroszországban talált karkötőkhöz hasonlítanak.

² E dolgozat adatainak összegyűjtésében Alföldi András professzor úr támo-gatott, kinek érte e helyt is hálás köszönetet mondok.

kivehető. A karkötő testére való ráerősítést a nyak befejezésül ráforrasztott síma, kalapált karika leplezi. Jellemző, hogy a két fej, sőt azoknak is a két fele, a részletekben különbözik egymástól. Az összeillesztés nyoma sokhelyütt még látható. Kopás csak a fejtetőn figyelhető meg, de itt oly erős, hogy a sörény külső, csipkézett széle az egyiken csak nyomokban, a másikon egyáltalán nem látszik. Ez arra enged következtetni, hogy a legnagyobb surlódásnak az állatfejek felső része volt kitéve, amit csak avval magyarázhatunk, hogy azokat viselték a kar belső oldalán.

A 12. kép alsó hét electron szálból fonott karkötő nyújtott köralakú. Súlya 58'90 gr. Nagyobbik átmérője 7'1 cm. Finomsága 540. A kalapált¹ drótok úgy vannak összefonva, hogy a fonat keresztmetszete alapjával befelé fordult háromszöget alkot. A végükön szorosan összefonott drótokra két részben öntött s utólag elcizellált nyitottszájú állatfejet illesztettek; nyakára a külső szélen recézettre mángorolt karikát forrasztottak. Az állatfej a 3. számú példányon is megismétlődik, s csak a sörényt kevésbé sűrű vonalakkal jelzi. Kétszeresre nagyított rajza a 14. képen látható. Itt azonnal szembetűnik, hogy a száj melletti rovátkolás nem bajuszsálakat, hanem sodrott díszű határolást utánoz. A sörényt a fejtetőn és a nyakon párhuzamos vonalakak tüntetik fel a hosszan lefutó, kidomborodó mintázaton kívül. A 3. számú karikát a találakor vágta ketté; két része hiánytalanul illik össze. Súlya nagyobb, mint a párjáé: 83'03 gr. Finomsága szintén 540. Mindkettő ú. n. fehéraranyból, electronból van.



14. KÉP. A ZSENNYEI ELEKTRON KARKÖTŐ
ÁLLATFEJE.
Kétszeres nagyság.

A fent leírtakhoz szoros analógiaként egy állatfejben végződő sodrott electron-karkötő (15. kép) csatlakozik, mely eddig a Magyar Nemzeti Múzeum római gyűjteményében volt kiállítva. Lelhelye is-

¹ Aranylemezt egyenlő szalagokra vágunk s ezeknek éleit addig tompítják, míg körkeresztmetszetű dróttá nem lesz. Ez a kalapált drót, melyen azonban helyenkint egyenetlenségek láthatók. Ha az ilyen drótot két síma lap segítségével mángorolják, akkor a hibák eltűnnek s a drót egyenletes símaságúvá válik. Ezt nevezik mángorolt drótnak.

² A közlés jogát Paulovits István dr. úrnak köszönöm.

meretlen, s így általa a zsennyei karkötőkre nem derül nagyobb fény. A karkötő testét hét, már eleve két-két egyenlő vastagságú electron-



15. KÉP. ELEKTRON KARKÖTŐ.

Ismeretlen lelőhely. Term. nagys. Budapest, M. N. Múzeum.

ború mintázat megbontatlan felületekben húzódik a nyakig. A nyak befejezéséül szolgáló rovátkolt karika a tömören öntött fejjel együtt lett öntve. Mikor a fejeket a kúposra összekalapált drótokra forrasztották,



16. KÉP.

AZ ELEKTRON KARKÖTŐ ÁLLATFEJE.

Kétszeres nagyság.

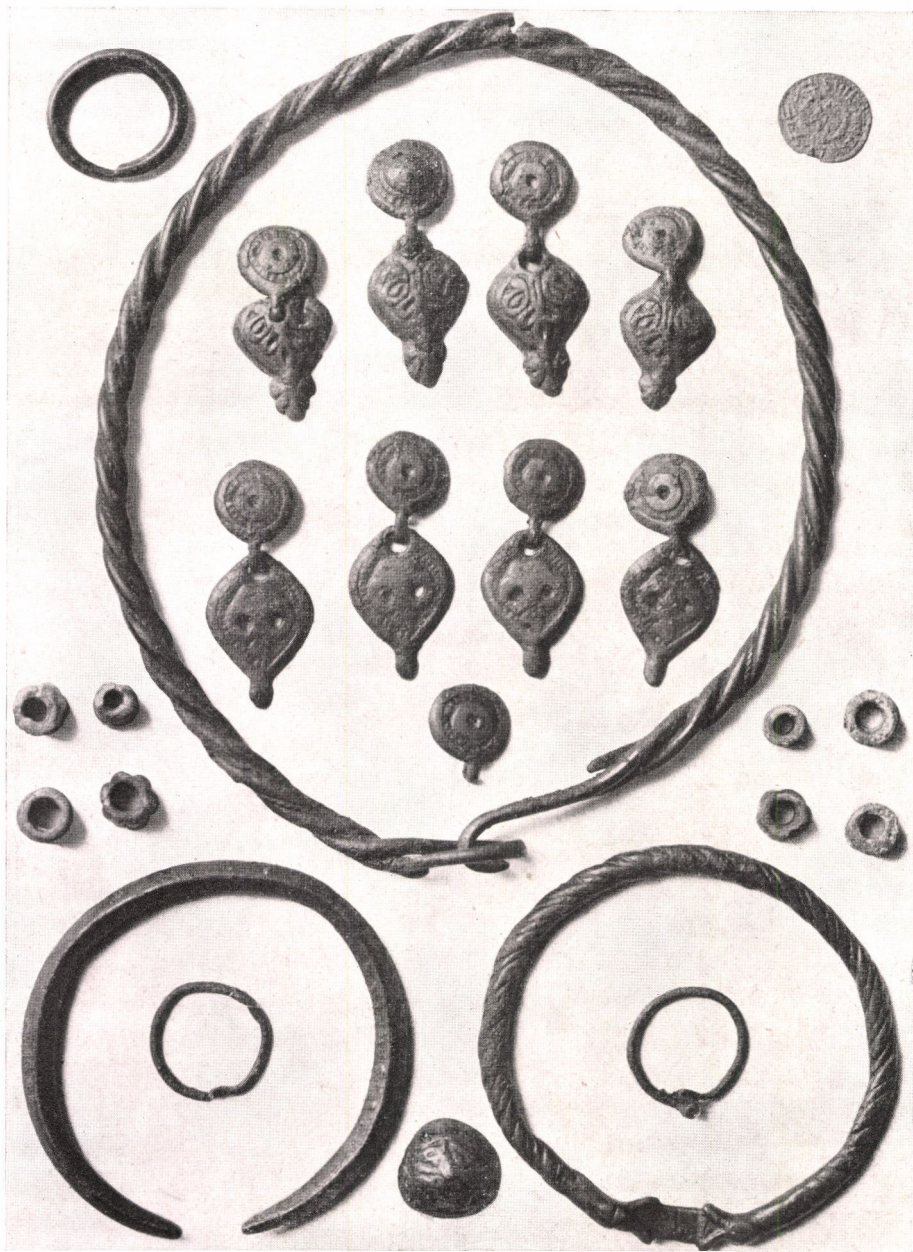
kettőt ugyanazon asszimetrikus formából öntötték. Az egyik fejen, a durva öntés miatt, salakzárványok láthatók.¹

szálból sodrott fonat alkotja. A fonadék keresztmetszete háromszöget mutat, mint a zsennyeinél; mindkét végére, nagyon látható módon állatfej van ráforrasztva. Az állatfej (16. kép) azonban nyilvánvalóan az eddig tárgyaltaknak durvább és értelmetlen változata. A száj mellől hiányzik a bajuszszálak hangsúlyozása; a szem is elcsúszott, eredeti helyénél jóval lejjebb került, úgy, hogy csak értelmetlen díszítésnek látszik. A sörényt jelképező dom-

ború mintázat megbontatlan felületekben húzódik a nyakig. A nyak befejezéséül szolgáló rovátkolt karika a tömören öntött fejjel együtt lett öntve. Mikor a fejeket a kúposra összekalapált drótokra forrasztották,

az arany ráfolyt a fonás szemeire. Az egyiknél azonban ezt a szétfolyt aranyat éles szerszámmal lekaparták. A nem cizellált fejeket teljesen profilnézetre dolgozták ki, olyannyira, hogy a száj felé ellaposodnak és az orrnál élt alkotnak. A fejek két fele nem egyezik meg egymással, hanem a másik fej megfelelő oldalával; tehát nyilvánvaló, hogy mind-

¹ Kalmár János adta meg nekem a technikát illető, szükséges felvilágosításokat.



17. KÉP. CSONGRÁD-BOKROSPARTI SÍRLELET. (5. SÍR.)

Cca $\frac{3}{4}$ nagys. Szentes, Múzeum.

Az itt leírt négy arany karkötő eddigelé a magyarországi archaeológiai emlékanyagban egyedülálló jelenség. Kivételes helyzetüket az biztosítja, hogy a sodrás, ill. fonás technikáját a szembeforduló állatfejek motívumával kapcsolják össze, mégpedig olyan kivitelben, mely a fémművesség legjobb korszakaira jellemző. Az is feltűnő, hogy a négy közül háromnak electron az anyaga. Ezt azért fontos hangsúlyozni, mert a fémanyag a tárgy készítési helyét illetőleg sokszor ad útbaigazítást. Az electront pénzek, ékszerek és dísz tárgyak anyagául már az ókorban kedvelték s felhasználása főleg Kisázsia műhelyeire jellemző.¹ Az ion fémművesség révén sugárzott el mindenfelé, főként Déloroszországba; a szkíta készítmények között is nagy szerepe van.² Természetes állapotban, mint ezüsttel kevert arany, több helyütt is előfordul, így pl. nálunk Erdélyben is.³

A hazai régészeti anyagban a négy karkötőnek szorosan vett analógiája ezideig nincsen, azonban nagy a száma azoknak a karikáknak, melyeknek kiképzése sodrást, ill. fonást mutat, vagy azoknak, melyek nyilvánvalóan silányabb anyagban és kivitelben utánozzák a fent felsorolt díszesebb példányok típusát. Ebből a körből származik az a lelet is (17. kép.), melyet Csallány Gábor igazgató úr szíves engedelmével e helyen tesztek közzé. A leletkörülmények leírását az ő írásbeli közlése alapján adom.

A lelőhely Csongrád határában az ú. n. Bokrosparton van; ez egy hordalékos dombhát. Lábánál, egész Alpárig, nagy síkság terül el. Az 1926. évben eszközölt kísérleti ásatásnál, az előzőleg a tulajdonos, Deák Rókus által felásott sírral együtt, hét sír lett feltárva. Lelet csak az elsőben és az ötödikben volt. Az ötödik számú sírban, 130 cm mélységben, kb. 170 cm hosszú női csontváz feküdt, nyugat-keleti irányban. Karjai a mellen keresztbe voltak téve. A fej két oldalán egy-egy bronz hajkarika, nyakán sodrott bronzkarika és gyöngyök. Szájában egy Szt. István-érem. A nyak közelében, a mellen és mindkét térdnél egy-egy csüngődísz. A kúpalakú, díszített pityke a mellen volt. A jobbkaron az állatfejes, a balon a szegletes karkötő volt. A jobbkez gyűrűsujján volt a gyűrű.

¹ Daremberg-Saglio, Dictionnaire des antiquités grecques et romaines, s. v. Electron.

² Pl. a tápiószelei, vettersfeldei, kul-obai leletekben.

³ Pulszky Ferenc, A somogyomi aranylelet, Arch. Ért. 1881, 133. l. «Az arany színe halvány, mint az erdélyi leleteknél általában».

A sírlelet részeinek kicsinyített képét mutatja a 17. kép. 1. Három bronzdrótból sodrott nyakkarika; közülök egy szabadon végződik, a másik kettő a karika egyik végén kampót, ill. hurkot alkot. Közöttük most két, de eredetileg három, két szálból csavart bronzsinór fut, melyek a zárótagoknál véget érnek. A karika közepén kettétörött; két része hiánytalanul illik egymáshoz. 2. Kéttagú csüngők (nyolc db. és egynek a felső része). A felső kerek rész egy kivételével valamennyinél egyforma. Hátral mindegyikre kis fül van forrasztva. A csüngőtag négyenél-négyenél egyenlő. 3. Erősen domború bronzpityke; hátul a felerősítésre szolgáló fül a szélén, avval párhuzamosan van felforrasztva. 4. Bronzgyűrű, keresztmetszete rhombus, egyik vége elvékonyodik. 5/a, b. Egy törött és egy ép bronzdrót-karika; az utóbbinak ellapított végei egymásba csavarodnak. 6. Síma, rhombus keresztmetszetű bronzkarkötő; a két végén elvékonyodik. 7. Bronzkarkötő. A karika öntésben utánozza a nyakék sodrását, végein nyitott száju állatfejjel, melyeket bronzlemez tölt ki, ill. kapcsol össze. Másik oldalán a lemez e fejekkel annyira egybeolvad, hogy a motívumot csak sejteti. 8. Nyolc db. hengeralakú, világos zöldes színű üveggyöngy. 9. Szt. István-érem.

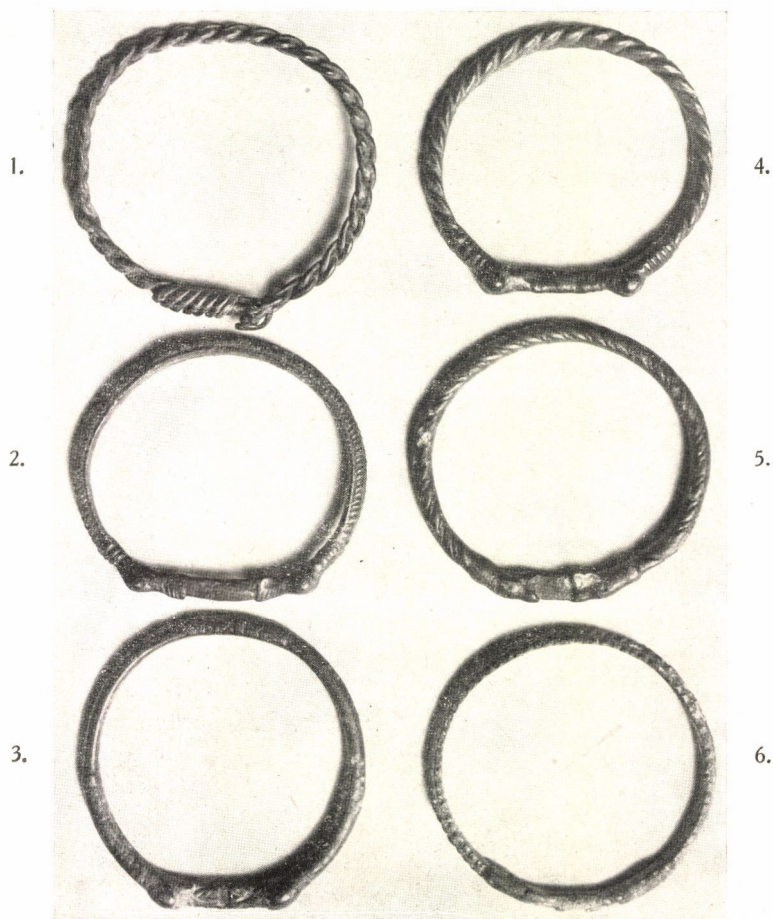
A lelet korát a Szt. István-érem meghatározza. De nélküle is e korba utalnák azt a magyar honfoglalás idejére jellemző kettős csüngők és sodrott karikák. Mégis a lelet illetén összességéből egy új tanulságot vonhatunk le, t. i. azt, hogy a valódi sodrás (17. kép, 1.) és annak öntésben való utánzása (17. kép, 7.) nem jelent időbeli egymásutánt, mert egyszerre voltak érvényben.

Az egyik karkötőn látható állatfejek az arany karkötőkön jellemzettekhez viszonyítva a motívum elsilányulásáról tesznek nyilvánvalóan tanúságot. Ezekhez Hampel¹ közléseiben számos analógiát találunk, főleg a pilini és székesfehérvári szláv soros temetők leletei között. Az általa ismerttetett bőséges anyagon kívül még hat, eddig publikálatlan karkötő is idetartozik (18. kép). Három közülök Győrött került elő,² három pedig a Nemzeti Múzeum raktárában van. Az 1. sz. fonott, a többi öntött. A képen is világosan kivehető, különösen a 3.-on és 6.-on, hogy készítője az állatfej-motívummal már nem volt tisztában, s csak mint megszokott szkémát alkalmazta.

¹ J. Hampel, *Altertümer des frühen Mittelalters in Ungarn, Braunschweig, 1904—5.* és *Újabb tanulmányok a honfoglalási kor emlékeiről.* Budapest, 1907.

² Közlésre Lovass Elemér igazgató úr engedte át őket.

A karkötőknek sokszor az értelmetlenségig leegyszerűsített állatfejei azt mutatják, hogy ezek egy fejlődési folyamat utolsó korszakából származnak. Ezt az elsilányulást már Hampel¹ is megállapította.



18. KÉP. BRONZ KARKÖTŐK.

Cca $\frac{1}{4}$ nagys. 1—3 : ismeretlen lelőhely. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.

4—6 : Győrből. Győri bencés gimn. múzeuma.

És mert tapasztalata szerint honfoglaláskori lovassírokban ily fajta karpereceket még nem találtak, azt tartja, hogy «sem ez a forma, sem a sodrott nyak- és karpereceknek, meg sodrott ujjgyűrűknek szaporán

¹ Hampel, Újabb tanulmányok, 170. l.

mutatkozó családja nem jutott a honfoglalók révén az új hazába». Mivel azonban biztos, hogy a honfoglaláskor és azt követő idők sírjaiban jelentkeznek tömegesen, a honfoglalókkal való összefüggésüket mégis fel kell tennünk. — Hampel még azt is észrevette, hogy «a régibb középkor századaiban a germán ízlés kedvelte az állatfejű karikákat — ez ízlés az antik világ köréből kapta mintáit», s csak azt tartja tisztázandónak, «hogy az átöröklés a mi vidékünkön történt-e, vagy másutt».

Az elmondottak után most már megállapíthatjuk, hogy az állatfejes karkötőknek ez a csoportja egy már általánosan ismert típusnak továbbélése lehet csupán, s éppen ezért másodlagos fejlődési folyamat eredménye.

II.

Az állatfejek.

Az állatfejes karkötők divatja már az ókorban kezdődik és keletről terjed nyugat felé. Keleten az antithetikus állatábrázolásoknak valóságos jelentőségük volt és ez a karkötőkön való alkalmazásukat is indokoltá teszi, mert hisz azoknak is volt díszítő célzatuk mellett, sőt az előtt is, vallásos jelentőségű védő, ill. elhárító szerepük.¹

Asszír, babilonai és perzsa reliefeken, a pompeii Nagy Sándor-mozaikon az előkelők többnyire állatfejes nyak- és karpereceket viselnek. A keleti ízlésnek megfelelően legtöbbjük színes kövekkel vagy emaillel volt díszítve, pl. a susai², egy a Golubinskaja Stanitsából, stb. Ez a díszítő elv a Pontus-melléki szkítákon, szarmatákon keresztül főleg a gótok művészetébe öröklődik át. Náluk is megtaláljuk a kövekkel díszített állatfejes karkötőket, amilyen pl. a pusztá-bakodi. (Hampel, *Altertümer*, III. T. 2.)

Azonban az állatfejek lassankint degenerálódnak; Hampel, *Altertümer* III. T. 15. 1. ennek a folyamatnak utolsó állomását jelzi.

Az állatfejes karkötők terjesztésében azonban a görög fémművéség is kivette részét. Jellegzetes darabjait épp úgy megtaláljuk a szkítáknál, mint a hellén műveltség egy másik kisugárzási területén, Etruriában.³ Ezekre a példányokra jellemző az állatfejek, vagy egész

¹ A karkötők vallási vonatkozásaira Kerényi Károly m. tanár úr hívta fel a figyelmet. Velük ebből a szempontból más alkalommal fogok részletesebben foglalkozni.

² E. H. Minns, *Scythians and Greeks*, Cambridge, 1913, Fig. 187. 15.

³ P. Ducati, *Storia dell'arte etrusca*. p. 517.

állati és emberi alakok realiztikus, részletekbe menő kidolgozása,¹ mely még a lestillizáló törekvéseken is keresztültör.²

A négy arany karkötő állatfeje első pillantásra mind a két fent vázolt irányzattól különbözik. Ha azonban tüzetesebben vesszük őket szemügyre, akkor a görög felfogástól való nagy eltérések ellenére néhány rokonvonást is fellelhetünk. A karkötők maguk a megmunkálás technikájában, de a motívum kiképzésében is különböznek egymástól. A megmunkálás szempontjából három fokozatba sorozhatók: az elsőbe a 12. kép felső, a másodikba az alsó kettő és a harmadikba a 15. képen bemutatott karkötő. Legplastikusabbak az első karkötő állatfejei s egyben a legügyesebben vannak a karikára illesztve. A bajuszsálak párhuzamos vonalakkal való hangsúlyozása az előázisai, illetve ennek hagyományait életben tartó archaikus görög művészet örökségére vall.³ Ez azonban nem jelenthet semmiképpen egyenes leszármazást, ami ily nagy idő- és helybeli távolság mellett nem is képzelhető el. A nagyított rajzon világosan látható a szem és a bajuszpárnák között egy levélalakú idom. Ezt Boroffka már előbb említett munkájában az oroszánfejek kiképzésében iráni hatásnak tekinti (60. l.). Mindezekből a felső karkötő oroszánfejeire vonatkozólag azt a következtetést vonhatjuk le, hogy előképei olyan területről származtak, melyek ion és iráni hatást egyesíthettek, viszont oly időből, melynek kevesebb érzéke volt a realiztikusabb formák iránt, s így a nyitott szájban a fogakat már nem alkalmazta. A 2. fokozatban szereplő két electron karkötő állatfején a száj mellett látható rovátkolás nem csupán bajuszt jelez, hanem egyúttal a szájszélet hangsúlyozza, mint sodrott díszű határolás. A szem alatti levélidom is lejjebb csúszott és átalakult. A harmadik fokozatot képviselő negyedik karkötőn a fej már elvesztette jellegzetességét, olyannyira, hogy ha az előbbieket nem ismernők, nem is gondolnánk arra, hogy oroszánfejjel van dolgunk. Két kis minta inkább csak jelzi az orrot; a feltűnően nagy szem mélyen lecsúszott és a sörényt csak az ívben lenyúló három vonal

¹ V. ö. Kul-Oba, Chertomlik, Great Bliznitsa, stb. E. H. Minns, i. m. 197, 199, 60, 426. l.-on.

² Pl. a vogelgesangi (Szilézia) karkötőn a sörényt palmetták helyettesítik, de a nyitott szájban a fogakat ábrázolja. Ebert, *Reallexicon der Vorgeschichte*, s. v. Vogelgesang. Ide sorolhatjuk a Patiniotti-lelet nyakkarikájának oroszánfejét is. U. o. s. v. Patiniotti-Fund.

³ Boroffka, *Wanderung eines arch. griech. Motivs über Skythien u. Baktrien nach Alt-China*. (25 Jahre röm. germ. Kommission. Berlin—Leipzig, 1930. S. 57.)

érzékelteti. Mindazonáltal ezen a karkötőn az állatfej még világosan felismerhető. Ám a degenerálódási folyamat további állomásai is ismeretesek. A következő fokozatban a fej egyszerűbb és laposabb lesz, a szájköz ékalakú, amit sokszor ki is töltenek. Ez a kitöltő lemez később a két fejet össze is kapcsolja.¹ Ilyenek fordulnak elő nagy számmal a honfoglaláskor és az azt követő idők sírjaiban.² Ezen a fokon már azt sem lehet megállapítani, vajon nyitott száját, vagy csórt akartak-e jelezni. Valószínű, hogy készítőjük csak mint megszokott záródási formát alkalmazta a szembeforduló fejeket. A folyamat végére tehetők azok a karkötők, melyeken az állatfejek csak értelmetlen csökevények alakjában szerepelnek.³

Az itt vázolt folyamat nem adhat abszolút kronológiát, mert a motívumok élettartama különböző helyeken és időkben különböző és az átmenet a legritkábban állapítható meg. Azt azonban kockázat nélkül feltehetjük, hogy egy területen a fenti fejlődési folyamat elejét és végét jelző állatfejeket ugyanazon időben nem alkalmazhatták díszítésül, még ha el is fogadnók azt, amit Hampel mond, hogy t. i. «a szlávok a keleti finom ezüstműveket utánozták honfitársaik számára olcsóbb anyagban».⁴

Mindezekből a következő tanulságokat szűrhetjük le: 1. a négy arany karkötő, az állatfej motívumát tekintve, semmiképpen sem készülhetett a honfoglaláskori öntött bronzkarikákkal egy időben, 2. csak olyan területen, mely közvetett vagy közvetlen ion és iráni hatás számára hozzáférhető volt, 3. olyan nép művészetében, mely köveket nem használ díszítésül, ám a kapott formákat tovább stilizálja, vonalasabbá is teszi, de nem jut el a germán állatornamentikára jellemző tisztán dekoratív típusokig, mint amilyen pl. egy gotlandi karkötőn⁵ látható, ha sok tekintetben van is megegyezés köztük.

¹ Zárt karperec a Nemz. Múzeumban. 1887. 2, 118. Kecskemét, Városi Múz., 570. sz. — 1932. év nyarán, Radon (Nógrád m.), a «Hegytetőn» egy rossz ezüst karkötő és két hajkarika került elő, emberi csontokkal együtt. A lelet a váci múzeumban van. A karkötő öntésben utánozza a sodrást; elsilányult lemezzel összekapcsolt állatfejei, a hajkarikák típusának tanúságai nélkül is, a leletet a honfoglalás utáni korra utalják. A karkötőre Fettich Nándor magántanár úr hívta fel figyelmemet.

² I. Hampel, *Altertümer, és Újabb tanulmányok*. I példány a Petronell-i múz.-ban.

³ I. Hampel, *Altertümer*, III. 353. t. 10, 386. t. 15. 392. t. 4, 397. t. 1. — *Jahrb. d. kais. deutschen Arch. Instituts*, 1911. Beiblatt S. 198, Abb. 3. — Fornvännen, 1925, Fig. 122.

⁴ J. Hampel, *Újabb tanulmányok*, 170. l.

⁵ *Antiquarisk Tidskrift for Sverige*. XI. 101. l.

III.

Elterjedési körük.

Miután az állatfejeket illetőleg, a kort és keletkezési helyet tekintve, már némi támpontot kaptunk, a következő lépés kivizsgálni, milyen korba utalja a karkötőket azoknak sodrással, ill. fonással készített karikája. A kérdés feltevésénél azonban döntően fontos, hogy a kétféle technika *egyszerre és egy helyen* fordul elő. Tehát ha az egyikről ki lehetne mutatni, hogy az eddigi ismeretek szerint melyik az a kor, melynek leletei között *először* fordul elő, akkor mindenesetre kapunk egy «terminus post quem»-et s ez adott körülmények között szintén jelentőséggel bírhat.

Könnyebb áttekinthetőség kedvéért a kétféle technikát külön-külön vesszük szemügyre. Ez annál kézenfekvőbb, mert első, felületes megtekintésre a sodrásnak számos és régi analógiáját találjuk.¹ A pontus-melléki szkita kurgánokból került elő a legtöbb olyan karkötő, melyet a mi karkötőink elődeinek tekinthetünk. A vastag, egymásba sodrott elektronszálak között vékonyabb szál fut s a végek állatfejbe, sőt teljes állatalakban, szfinkszbe stb. vannak beleillesztve. Hasonlók az antik kultúra területén másutt, és később is előfordulnak. Ha azonban jobban megfigyeljük ezeket az antik sodrott karkötőket, úgy lényeges különbséget látunk a közbeiktatott vékony szálalattal: ez ugyanis *minden esetben rovátkolva* van. Szinte érthetetlen, hogy ezt eddig nem vették észre és Hampel is a népvándorláskori karkötőknél állandóan a közécsavart «rovátkolt» vagy «recézett» drótról beszél.² Friis Johansen³ szintén nem látja a nagy különbséget a görög készítmények ténylegesen rovátkolt díszítése és az északi leletek valószínűs sodronya között. Mikor ez utóbbiak arab eredetét vitatja, arra mutat rá, hogy *ugyanilyenek* (?) már az ókorban, egészen a késő császárkorig, divatban voltak. Különösnek találja, hogy újra való elter-

¹ E. H. Minns, *Skythians and Greeks*. Fig. 92, 1. Fig. 317. — Rostowzew, *Iranians and Greeks*, Pl. XV. 2. — P. Ducati, *Storia dell' arte Etrusca*. Tav. 255. Fig. 624. — Arch. Mitt. aus russischen Sammlungen, 1929. B. II. Abb. 32. — Matzulewitsch, *Byzantinische Antike*. Berlin—Leipzig, 1929. S. 124. Abb. 32. — Déchelette, *Manuel d'arch. celtique et gallo-romaine*. IV. Fig. 578, 2. Fig. 582, 2. Fig. 589. — Wissenschaftliche Mitteilungen aus Bosnien u. Herzegovinen. B. XII. 151 sk.

² Hampel, *Újabb tanulmányok*. 49. t. 4. sz., 50. t. 2. sz., 54. t. 1. sz., 55. t. 1. sz.

³ Friis Johansen, *Le trésor d'argenterie de Treslev*. Mém. ant. du Nord. Kopenhagen. 1908—13.

jedésük a skandináviai leletekben nagy tömegben csak a X. században kezdődik. Mivel pedig az arabokkal ekkor indul meg a kereskedelem, valószínűnek tartja, hogy ezen sodrott karikák előképeit náluk kell keresnünk, ha azután a formák kialakulásában már helyi hatások érvényesültek is. Tévedése nyilván abban áll, hogy, először, a két technika közti különbséget nem veszi észre, másodszor, hogy nem magyarázza meg, miért szakadt meg a folytonosság köztük oly hosszú időre. Kérdés az, vajjon egyáltalán megszakadt-e?

Római kori rovátkos díszű karika a Toroczkó-Szt-György-i ezüst torques,¹ ilyen a Concesti-i,² Petrianec-i,³ Bare-Tribovo-i,⁴ stb. leletek nyak- ill. karperecei. A rovátkák minden esetben, akár a közbecsavart fémszálon, akár magukon a sodronyszálakon vannak, mindig merőlegesek a menet irányára. Így ab ovo megdől az a feltevés, mintha valóságos sodronyt akarna utánozni. A sodrott fonalú díszítés már eleve megvolt a textiliák kontúrhangsúlyozásában.⁵ Mégis ebből nem fejlődhetett, mert, ha sodrott szálakat akartak volna utánozni, a vonalaknak ferdén kellett volna állaniok a szálak csavarási irányára, amint azt egyes ábrázolásokon észleljük is. De nem is volna valószínű, hogy a karkötők, e teljességgel plasztikus készítmények, díszítő-motívumaik eredetét valamely síkábrázolásnak köszönhetnék.

Az ókori sodrásnak van még egy másik, a mienkétől eltérő módja, s ez az, hogy a szálakat csak lazán csavarja egymás mellé, úgy, hogy közöttük esetleg hézag is látható. Ezáltal a karkötő sokkal rugalmasabb. Sokszor valami fém pálcá köré vannak csavarva. Ilyen pl. egy arany karkötő a hamburgi iparművészeti múzeumban.⁶ Egy hasonló Alexandriából,⁷ egy a British Museum-ban,⁸ stb. Mindkettőre van példa a petrianeci leletben.

¹ Arch. Ért. 1903. 304. l.

² Matzulewitsch, Byz. Ant. Abb. 32 — A. Alföldi, Leletek a hun korszakból. Hung. Arch. IX., X., XXI. t.

³ Wien, Kunsthst. Mus.

⁴ Patsch, Arch.-epigr. Untersuchungen. Wiss. Mitt. aus Bosnien u. Herzegovinen. B. XII.

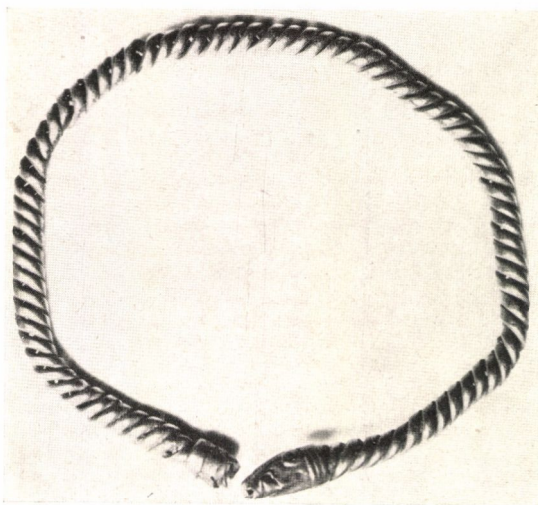
⁵ Rostowzew, Iranians and Greek in South-Russia, Pl. XXV. 2. — Goessler, Der Silberring. Abb. 15 — Ebert, Reall. s. v. «Brezovo». Taf. 70. d.

⁶ Jahrb. d. deut. Arch. Inst. 1928. S. 415. Abb. 132.

⁷ Klassisch-ant. Goldschmiedearbeiten im Besitze Sr. Ex. A. S. v. Nelidow. (Beschr. u. Erl. v. L. Pollak. Leipzig, 1903.) Fig. 405.

⁸ Catalogue of the Jewellery in the British Museum. 1989, 2779. — Charles de Linas, Les origines de l'orfèvrerie cloisonnée. T. III. P. 100.

E helyen kell utalnom arra az ezüst karkötőre (19. kép), melyet Fettich Nándor az Arch. Ért. 1931. évf.-ban ¹ közölt. A lelet vétel útján került Jászfényszaruról a Múzeum birtokába, s Fettich megállapítása szerint nem egy sírból (két pár kengyel), de egyazon időből származnak. Az ezüst karkötőkről is azt mondja, hogy megegyeznek azokkal, melyek nagy számban fordulnak elő a népvándorlás korából származó leletekben. Mivel velük kapcsolatban az én készülő dolgozatomra hivatkozik, szükségesnek tartom, hogy reájuk kitérjek. A karkötők közül az egyik töredékeiben is világosan mutatja, hogy



19. KÉP. EZÜST KARKÖTŐ JÁSZFÉNYSZARURÓL.

Term. nagys. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.

a még elég jó fenntartású másikkal párja. Jó ezüsből készültek, s részben ezért, részben pedig készítésük technikája miatt nagyban különböznek a honfoglalás korában dívott emlékcsoporttól. Már Hampel ² (Galgócz) és legújabban Banner ³ (Bánkut) is, az egyes helyeken előkerült, nemes fémből és jó kidolgozással készült karkötőket külföldi, fejlettebb fémművesség termékeinek tartja. A karkötők jó ezüstje tehát csak külföldi származásuk mellett szól. Hogy

azonban a kísérő emlékanyag közé korban semmiképen sem sorozhatók be, azt 1. a karkötő csavarási módja, 2. a ráerősített állatfej kiképzése dönti el.

1. A nem henger alakú, hanem domború szalagot alkotó ezüstsálak úgy vannak egymás *mellé* csavarva (nem *egyedbe*, mint a zsenynei karkötő!), hogy közöttük hézag látható.

2. Az állatfej (20. kép) igen vékony ezüst lemezből készült; ezt

¹ Fettich Nándor, Adatok a honfoglaláskor archaeológiájához. Arch. Ért. 1931. XLV. k. 48. l. sk.

² Hampel, Újabb tanulmányok. 170. l.

³ J. Banner, A bánkuti lovassír, Dolgozatok, 1931. VII. 187. sk.

bizonyítja a gyűrődése, mely a fényképen is világosan kivehető. Az orrot és szemet lapos, keresztbe rovátkolt vékony ezüstsál alkotja, mely igen ügyesen van ráforrasztva. A fej kiképzése tehát elvileg és lényegesen eltér az eddig tárgyalt karkötőkétől és finomabb munkára vall.

Származásukat és kormeghatározásukat illetőleg két karkötő nyújt közelebbi útbaigazítást. Az egyik a British Museumban van:¹ «arany karkötő, két egymásba csavart vastag arany csőből alakítva. A végei durva díszítéssel kígyófejet utánoznak, spirális filigrán díszítéssel. Származási helye Mesopotámia; Kr. u. 2—3. század.» A másik a Nelidow-gyűjteményben van:² «erős, kötélhez hasonló aranykarika. Záródásul két kígyófej szolgál, amelyeken szemüveghez hasonló ráforrasztott filigrános díszítés van.



20. KÉP.

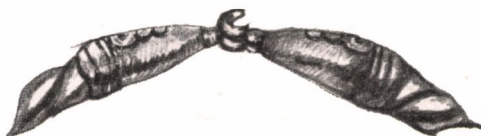
AZ EZÜST KARKÖTŐ ÁLLATFEJE.

Kétszeres nagyság.

(Szemüvegves kígyó?) A szemek valószínűleg most hiányzó emailból voltak. Az arany nagyon sápadt. Ismidből. (Inv. G. 27). Késő antik.»

Mindkettő oly tökéletes egyezést mutat a jászfényszarui karkötővel, hogy szinte egy műhelyből származónak kell őket feltételeznünk. Ez analógiák révén most már az is biztosra vehető, miért tört le az egyik fejjel együtt a másiknak éppen csak a száj körüli része.

A 21. sz. rajzon látható, mint vannak egymáshoz kapcsolva a British-museumi példány kígyófejei. A másik is hasonlóan záródik; biztosra vehető, hogy a miénk megegyezett velük ebben is. Kétségtelen, hogy a jászfényszarui is ugyancsak onnét származhatott, mint a másik kettő:



21. KÉP.

AZ ARANY KARKÖTŐ ZÁRÓDÁSA.

Elő-Ázsiából, és az is a késő antik ötvösművészet terméke.

Ezt a megállapítást nem dönti meg az, hogy a lelet többi része a honfoglalás korából valónak bizonyult, mert nem hiteles ásatásból származik a sírlelet és nem szakemberek emelték ki. A többi darabról kitűnik, hogy összességükben a magyarországi emléktárgyakban

¹ Catalogue of the Jewellery in the British Museum. 2801. sz.

² Klass.-ant. Goldschmiedearbeiten im Bes. Sr. Ex. A. S. v. Nelidow. Besch. u. Erl. v. L. Pollak. Leipzig, 1903. Taf. XVII. Fig. 410.

külön csoportot alkotnak. Hampel motívumaik eredetét a klasszikus világ körében keresi, míg Nagy Géza a szabirok azon részétől származtatta ezeket az elbarbárosodott antik motívumokat, kiket az előretörő turkok sodortak észak felé.¹ Posta Béla² a bjelimeri lelettel kapcsolatban az e csoporthoz tartozó tárgyak díszítésében Mesopotámia hatását látja. Fettich a Verchne-Saltovo-i analógiákra hivatkozva a kazárok fémművességének termékeit véli bennük megtalálni, de megállapítja a normann hatás teljes hiányát. Miután így Fettich szavai szerint is «minden jel keleti eredetre mutat», a karkötők meg éppen-séggel, származásuk szerint kerülhetek volna együtt is a földre. Azonban a nagy időbeli különbséget csak akkor lehetne megérteni, ha feltesszük, hogy a karkötők nem tartoztak a sírba, s csak mint szórványos leletek kerültek közéjük, vagy pedig a két katalógus kormegállapítása nem helyes és a karkötők későbbi eredetűek. Ezt végérvényesen akkor lehetne eldönteni, ha a másik két karkötő leletkörülményeit ismernők.

Az antik sodrott karkötők azon csoportjánál, melynél a szálak egymásba vannak csavarva, gyakran lapos és keresztbe rovátkolt szálát iktatnak közbe. Előfordul, hogy a rovátkákat magukon a vastag szálaikon alkalmazzák, ahol azok a mélyponton összeérnek. Nagyon elterjedt lehetett ez a díszítő mód, mert megtaláljuk nyak- és karpereceken kívül fülbevalókon is,³ azonkívül plasztikai ábrázolásokon, pl. egy palmyrai sírkövön,⁴ hol a mély rovátkák által keletkezett domborulatok szinte gyöngysor benyomását keltik.

Mindezekből kitűnik, hogy a görög és római művészet köréből, még a provinciákból is csak *rovátkák*kal díszített sodrott karkötők ismeretesek. Keresnünk kell tehát azokat a területeket, hol a valóságos sodronydísz elterjedését találjuk. Ezek pedig az északi államok területe, Lengyelország, Oroszország, továbbá délre a Balkán, azután Nagy-Britannia.

A viking-kortól (VIII. század) kezdve fordulnak elő, kezdetben csak szórványosan, később mind sűrűbben, a X. századtól kezdve már tömegesen a valóságos sodronyos karkötők. A legtöbb Lettország

¹ Fettich N., Adatok a honf. kor arch.-hoz. Arch. Ért. 1931. 74. l.

² Posta B., Régészeti tanulmányok az Oroszföldön. Budapest–Leipzig, 1905. 39. o.

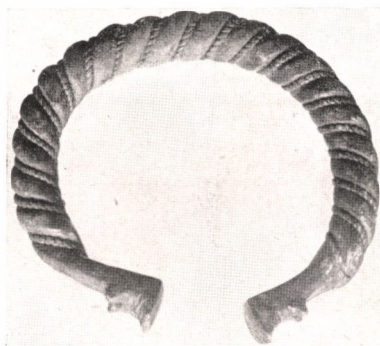
³ Neuschloss-Knüsli Konrád birtokában, Dunapenteléről.

⁴ A wieni Este-gyűjteményben. Hasonlót közöl: L'art Byzantin chez les Slaves des Balkans. Paris, 1930. Fig. 292.

területéről való,¹ ahol a letgálei kultúra második fokozatában (1000—1250) a karkötők legnagyobb része állatfejben végződik; eleinte jó plasztikusan vannak megalkotva, később már csak jelzik az állatfejet (22. kép). Esztország szintén sok anyagot szolgáltat; számunkra különösen a Mehntack-i lelet² nagyon fontos, mert az itt előkerült ezüst nyakkarikák egy-egy példányon egyesítik a sodrást és fonást, sőt a vékony sodronydísz is. Ez szintén megerősíti azt a feltevésemet, hogy a mi négy arany karkötőnk egy kultúrkörből származik; ennek pedig azokkal az északi területekkel kapcsolatban kellett állania.³

Lengyelország területén,⁴ főként a vagdalék-ezüstleletekben, azután Kiew környékén⁵ fordulnak elő nagyobb számban. A balkánállamok területén is gyakoriak.⁶ Anglia területéről is sok ismeretes és a British-Museum katalógusának szövege szerint a vastag és vékony arany drótok összesodrása közönséges eljárás volt a viking-korban.⁷

Még a fonási technikára is ki kell térnem. Az ókorban igen el volt terjedve a láncszemekből álló fonat. Megtaláljuk a szkítáknál (Zöldhalompusztá, Vettersfelde, stb.), a görög munkákon



22. KÉP. ÖNTÖTT BRONZ KARKÖTŐ.
Riga, Múzeum.

¹ Kat. d. Ausstellung zur Konferenz balt. Arch. in Riga, 1930.

² R. Hausmann, Der Silberfund v. Mehntack in Estland. Balt. Stud. zur Arch. u. Gesch. S. 158 sk. V. ö. ESA, IV. S. 279.

³ Vékony sodronyszálas csavart nyak- és karperecet sokat találunk az északi folyóiratok publikációiban: Fornvännen, 1908, S. 225. Fig. 68—69; S. 278. Fig. 151—55; S. 305, Fig. 199—205; 1924. S. 67. Fig. 3. stb. — Worsaae, Nordisk Oldsager, Kopenhagen, 1859. S. 110. — Aarbog, 1912. Sølvsatten fra Treslev, stb. továbbá: O. Montelius, Kulturgesch. Schwedens, Abb. 465—468. Aspelin, — Antiquités du Nord Finno-Ugrien. Fig. 1667.

⁴ Collection Chanencko, V. 1059, 1085. Ein Halsschmuck aus Polens Vorzeit. Mitt. d. k. k. Centralcomm. XVI. S. CLXVI.

⁵ Coll. Chanencko, V. 1060, 1065. — L. Niederle, Rukovit Slovanské Archeologie. p. 139. — Niederle, Slovanské starozitnosti III. Obr. 93.

⁶ Zimmerman, Kunstgewerbe des frühen Mittelalters. Fig. 72. Karoling-kori bizánci munkának tartja. — Bogdan D. Filow, L'ancien art bulgare. p. 41. A dragujevói karkötők és fülbevalók fonása és sodrása arra a korra (XIV. sz.) jellemző és Bulgáriában gyakori. — Bulletin bulgare, V. 1915. p. 96. f.

⁷ British Museum. Guide to Anglo-Saxon Antiquities. 1923. Plate III. 7.

(Great Bliznitsa, Artjukhov, stb.), és a népvándorlás korában is (Pusztabakod). Elterjedési területéről arra következtethetünk, hogy különösen a Pontus mellékén volt nagy divatja s innét származhatott át a gótok művészetébe. Kertsch mellett, a Mithridates-hegyen kerültek elő azok a Kr. utáni I. századból való fülbevalók, melyeken, tudomásom szerint, az első valódi fonást láthatjuk.¹ A következő állomás: azok a karkötő töredékek, melyek 1932 nyarán egy avar sírból kerültek napfényre.² A viking-kortól kezdve mind több leletben jelentkeznek, a X. századtól kezdve pedig gyakori előfordulásuk általános elterjedettségükre enged következtetni. Hazai



23. KÉP. EZÜST KARKÖTŐ.

Ismeretlen lelőhely. Természetes nagyság.
Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum.

leleteink között is a honfoglalás idejétől kezdve fordulnak elő tömegesen.³ Az általában silány anyagú és kivitelű példányok közül kiválik a galgóczi és újabban a bánkúti ezüst torques; ezek magasabb fokon álló fémművesség termékei. A wieni Kunst- und Naturhistorisches Museumokban is több hozzájuk hasonló példány van Lengyelországból és Szlavóniából. A

szláv vagdalékos ezüstművekben is sűrűn fordulnak elő és divatjuk még a XIV. században is kimutatható. Ebbe a csoportba tartozik az az ezüst karkötő, mely a 23. képen látható. Pontosan analóg példány Esztországból került elő.⁴

Mindezekből kitűnik, hogy a zsenyei karkötőkkel rokon ékszereknek legfőbb elterjedési területe Skandináviától délre a Fekete-tengerig húzódik, hazánk területét is beleszámítva. Kisugárzási területei a Balkán, Csehország és Anglia.

¹ Comptes-Rendus. 1881. T. I. 11.

² Fettich Nándor szóbeli közlése.

³ Hampel, Altertümer. III. pas.

⁴ ESA, IV. 1929. Moora, Wotische Altertümer aus Estland. S. 270.

IV.

Népi háttér.

Miután így elterjedési körük világosan áll előttünk, az eredetük kérdésével kell foglalkoznunk. Vajjon melyik nép lehetett az, mely e karkötőket készíthette, s milyen módon terjedtek el? Mivel a X. században az arab pénzek beözönlésével veszi kezdetét a karkötők sűrű előfordulása is, kezdetben arab készítményeknek tartották őket.¹ R. Jakimovicz² szigorúan geográfiai felosztásából azonban tanulságot a karkötőkre nézve mi is levonhatunk, s ez az, hogy az ékszerek nem az arab pénzek hazájából származtak, hanem csak arról az útvonalról, melyen azok terjedtek. Götze³ szerint azt az 1000 körül virágzó kultúrát, melybe ezek a karkötők tartoznak, nem éppen szerencsés kifejezéssel arab-északinak nevezik, elterjedési területének megfelelőleg (128. l.). Birger Nerman⁴ lehetőnek tartja, hogy a Kelet-Baltikumhoz nyugat felől érkeztek, mert Skandináviában sokkal nagyobb a számuk, mint Oroszországban. Arne⁵ a kazárok fejlett fémművességében véli megtalálni a keleti tárgyak utánzóját és terjesztőjét. Viszont csaknem valamennyien hangsúlyozzák, hogy a vidékek szerinti eltérések helyi műhelyek létezését teszik valószínűvé. Mindezekből arra következtethetünk, hogy a vikingeknek mind ezen ékszerek készítésében, mind terjesztésében nagy részük volt. A vikingek fémipara az archaeológiai források szerint magas fokon állott. Bizonyosága nemcsak a sok ékszer, melyeket ők terjesztettek, hanem a sírokban talált ötvösszerszámok is.⁶ Az eleinte keletről behozott ékszereket csakhamar utánnozták és a helyi ízlésnek megfelelően változtattak rajtuk. Kétségtelen, hogy Angliába ők vitték el a sodrott-fonott karikákat. De az archaeológiai bizonyítékokon kívül a mondák is fejlett ötvösművészetüket

¹ Friis Johansen (Le trésor d'argenterie de Treslev. 352. l.) is lehetőnek tartja, hogy a karkötők ázsiai eredetűek, de hangsúlyozza, hogy a különböző helyi hatások sokban módosítólag hatottak kialakulásukra.

² R. Jakimovicz, Über die Herkunft der Hacksilberfunde. Congr. sec. Arch. Balt. Rigae, VIII. 1930. S. 251. sk.

³ A. Götze, Die Sammlung Fr. L. v. Gans im Antiquarium. Amtl. Ber. 35. Nr. 3.

⁴ Birger Nerman, Skandinavien u. das Ostbaltikum. 147. l.

⁵ T. I. Arne, La Suède et l'Orient. Uppsala, 1914. P. 98.

⁶ O. Montelius, Kulturgeschichte Schwedens. S. 298.

tanusítják. Az Eddában Wölund, az izlandi mondában a híres Egil atyja, Skallagrim, kiváló kovácsok voltak.¹

Mégis, a karkötők viking eredete ellen szól az a körülmény, hogy olyan területen is előfordulnak, ahol vikingek nem jártak; sőt sűrű előfordulásuk éppen szlávoklakta területekre jellemző. Így felvetődhetik az a kérdés, vajjon a szlávoknak milyen szerep jut a sodrott-fonott ékszerek körül? A szlávnak elismert vagdalék-ezüstleletekben ugyanis feltűnő nagy számban vannak képviselve. Igaz, hogy az ezekben előforduló nyak- és karperecek nem végződnek állatfejben és anyagukul az arany a legnagyobb ritkaságok közé tartozik, tehát a zsennyei karkötőkkel csak részleges az összefüggésük, mindazonáltal a kétségtelen megegyezések miatt kiindulópontul rokon területet kell feltennünk, Jakimovicz szerint² (141. l.) a X. századnál régibb kétségtelenül szláv leletek sehol sem ismeretesek. A korai korból származó szláv sírleletek az ékszereket illetőleg nem nyújtanak tanulságot. Halottaikat elégették, sírmellékletül pedig kézzel formált silány edényeiken kívül alig adtak valamit. A csontokat a föld színére tették, föléjük dombot hintettek, aminek, ha a szél elhordta, még csak nyoma sem maradt.³ A földön heverő csontokat és cserépdarabokat pedig találóik semmibe sem vették. Lehet, hogy ez a temetkezési szokás a halálról való elképzelésüknek felelt meg, de erről egyelőre semmit sem tudunk. Valószínű azonban, hogy életükben már korábban megnyilatkozott a díszítésnek olyan kedvelése, aminek későbbben számos nyomát látjuk, részint a szívós életű népszokásokban, részint a korabeli irodalomban. Bambergi Szt. Ottó térítő útjairól szóló jelentésében azt írja Herbord (II. 32.), hogy csodálatos művészetű arany és ezüst dísz tárgyaik voltak, élethű faragványait pedig úgy tudták befesteni, hogy az időjárás minden viszonyosságával dacoltak. Hogy a fémeket már őshazájukban ismerték, mikor még osztatlanul éltek, Wocel⁴ szerint az bizonyítja, hogy elnevezésük a különböző szláv nyelvekben egyazon tőből származott, kivéve az ezüstöt, mely legkésőbb került használatba és a német «Silber»-rel hozható összefüggésbe. R. Jagoditsch levélbeli közlése (1934. I. 16.) szerint az ezüst neve is közös tőből származik a

¹ O. Montelius, u. o. 300. l.

² Richthofen Bolko, A szláv kérdés Magyarország régibb középkori archaeológiájában. Arch. Ért. 1923—26. 141. l. 9. j.

³ A. Götze, Arch. Untersuchungen im Urwalde von Bialowies. S. 8.

⁴ Wocel, Arch. Parallelen. S. 140.

külömböző szláv nyelvekben és éppen úgy, mint a többi fémek elnevezése, ezeknek gót, ófeln. stb. alakjával rokonságot mutat, pl. őszláv : zlató, gót : gultha = Gold.

A művészeti fejlettség ily magas fokát, mint amilyent a XII. században élő szemtanú említ, kellett, hogy bizonyos fejlődés előzze meg; feltehető tehát, hogy már korábban, szóval a X. század előtt is, a sírleletek negatív bizonyossága ellenére, volt valamelyes művészi iparuk a szlávoknak is, és hogy azoknak termékét, életükben, legalább a jobb módúak, viselték is. Mivel pedig népi sajátságokat ékszereiken a későbbi időben sem lehet kimutatni,¹ viszont északi, keleti (avar) és bizánci, később karoling hatást igen,² világos, hogy önálló formakincsessel nem rendelkeztek. Így azonban az is bizonyossá válik, hogy a sodrásnak és fonásnak általam ismertetett új technikája a szlávoknál nem keletkeztetett, ha ékszereiken előszeretettel alkalmazták is.³

Az eredet helyét illetőleg értékes adatokat vettem J. Mestorf cikkéből.⁴ A végük felé vékonyodó, s a közbeillesztett vékony sodronnyal díszített karikákat, melyeket a szláv népek asszonyai hordtak szívesen, régebben keleti művészek készítményeinek tartották. Azonban néhány, a Volga mentén lakó törzs hagyatékából (Méri, Mordvin), egészen fel Permig, helyi, magasfejlettségű drótipar tanujeleit kapjuk. Tárgyakat, miket máshol öntéssel, vagy vert lemezből készítettek, ők hurkolt dróttal és fonással állították elő. A régen híres Bulgár (a mai Kazán mellett) városában kerülhettek azok forgalomba, s az arab kereskedők révén terjedtek el. A kereskedelem útján jutottak el tehát a vikingekhez és szlávokhoz is, kik azután utánózták és módosították őket.

A zsennyei karkötőknek azonban nem lehetett ilyen északi terület a kiinduló-pontjuk. Számukra olyan vidéket kell feltennünk, mely a

¹ Még a tipikusan szlávnak tartott hullámvonalas kerámiáról és az «S» végű halántékkarikákról is kimutatja P. Reinecke (Slavisch oder Karolingisch? Präh. Zeitschr. XIX. 1928.), hogy olyan területen is előfordulnak, hol szláv település még a helynevekben sem mutatható ki, sőt azok nyilvánvalóan német települések voltak.

² P. Reinecke, Slavisch o. Kar., — Schráníl, (Präh. Zeitschr. XIX. 1928.) Die Vorgesch. Böhmens u. Mährens. S. 285. — Alt-Schlesien, III. H. 1. S. 68.

³ Ebert, Reall. s. v. Slaven. XII. 251. sk. Határozottan állítja, hogy a talált tárgyak hazája nem keleten, hanem északon keresendő, s hogy ezek az ezüstkereskedelem révén jutottak Németországba.

⁴ J. Mestorf, Die Hacksilberfunde im Museum vaterländischer Altertümer zu Kiel. Mitt. d. Anthrop. Vereins in Schleswig-Holstein. H. 8.

Volga felől jövő és ion-iráni gyökerű fejlődés hatásának egyaránt ki volt téve. Ez pedig csak Dél-Oroszország területe lehetett. Hogy a sodrott-fonott testű, de egyúttal állatfejben végződő karkötők legnagyobb számban Lettország és Magyarország területéről kerültek elő, közös kiinduló-pontul szintén ezt a területet feltételezi. Időmeghatározás szempontjából most már tudjuk, hogy a plasztikusan képzett példányok mindkét területen a régebbiek és később degenerálódnak. Lettországban divatjuk csak 1000 körül kezdődik, nálunk viszont a X. században már csak az erősen lesilányult formákat látjuk. Ebből az következik, hogy a zsenyeieknek még ennél is régebbieknek kell lenniök. Mivel pedig csak mint szórványos leletek kerültek elő, nem lehetett elterjedtségük általános, hanem a kereskedelem révén juthattak hozzánk. Az avarok gazdag és most már egyértelműen megállapított ¹ hagyatékából idáig csak *egy* fonott karkötő töredéke jött napvilágra, ami azt mutatja, hogy ez a technika egyes helyekre már az ő uralmuk alatt is eljutott, nagyon valószínű, hogy az általuk előretolt és kereskedelemmel foglalkozó népek révén. A zsenyei karkötők csoportja tehát ebből a korból való.

A honfoglalás korában egyszerre tömegesen jelentkező *leegyszerűsödött* állatfejű karkötők arra vallanak, hogy újonnan jött nép ékszerei voltak. Kell tehát, hogy a magyarok hozták légyen be őket, már silányultabb formában, mert a fejlődés későbbi fokán ismerték meg. Itt Magyarországon, a már akkor bizonyára ötvösséggel is foglalkozó szláv lakosság utánozta számukra ékszereiket. Ebben igaza lehet Hampelnek. Mindezekből azonban az is világossá vált, hogy az átöröklődés *nem* a mi vidékünkön ment végbe, hanem az állatfejes karkötők két, egymástól időben távolosó áradatban kerültek hazánk területére. Az első a germánok kövekkel díszítő művészete révén, a másik a magyarokkal. Utóbbi a már volgai hatásokkal gazdagodott formáját örökölte. Mégis mindkettőt ugyanaz a sors érte: elsilányultak, mert elszakadtak termő talajuktól, s így elvesztették eredeti jelentésüket is.

Márkiné Poll Katalin.

¹ Lásd: Alföldi A., Der Untergang der Römerherrschaft in Pannonien. Berlin und Leipzig. 1924.

ÁRPÁDKORI KERAMIKÁNK.

II. Domború fenekű edények.

Az I. csoporthoz tartozó, azaz a fenékbélyeges edények és az anyagban, alakban, díszítésben velük teljesen megegyező fenékbélyeg-nélküliek inkább csak a cseppfolyós és híg anyagok tartására alkalmasak, nem pedig a bennük való főzésre, e célnak megfelelőleg magasságuk nagyobbrészt aránylag nagyobb szélességüknél, fenekük pedig a sík felületen való állításra szolgáló, vagyis lapos. A II. csoporthoz tartozók a szabad tűzön vagy parázson való főzésre, melegítésre szántak. Alakjukat tisztán a célszerűség szabta meg és pedig három fő szempont tekintetbevételével. Először, hogy a láng vagy parázs minél nagyobb felületen érje, ezért magasságukkal szemben inkább szélességük hangsúlyozottabb. Másodszor, hogy vasháromlábra vagy parázkupacba beleültethetők legyenek, ezért fenekük nem lapos, hanem gömbölyű. Harmadszor, hogy különösen nagyobb méretű edényeknél a törésnek mennél jobban ellentálljanak, amit szintén a fenék domborúsága mozdít elő. Tehát az I. csoporthoz tartozó edények inkább tartályok, a II-hoz tartozók kimondottan főzőedények.

A II. csoportban két típust különböztethetünk meg: 1. a bomba-, 2. a kondér-vagy üstalakút.

A bombaalakú edények korongon készült kisebb méretű, jól-rosszul alakított gömbformák, szájnnyílásuk egyszerű kihajló, keskeny peremmel ellátott, nyakuknál fogva csiptető vagy fogó segítségével helyezték a tűzre és szedték le róla. A németországi keramikában a XII. és a XIII. században szerepelnek,¹ de fejlettebb alakban a XIV. század első felének leletei között is előfordulnak. Legrégibb alakjukban testük síma, dísztelen, peremük egyszerűen legömbölyített, a ké-

¹ Konrad Strauss, Studien zur mittelalterlichen Keramik. — Mannus Bibliothek. Nr. 30., 28. old.

sőbbieknek testét vízszintes hornyolások tagolják, a gömbszerű alak körte vagy legömbölyített fenekű urnaalakhoz válik hasonlóvá.¹ Nálunk mindezideig csak egyet ismerek, ez a gorzcai leletből származik és a hódmezővásárhelyi ev. ref. főgimnázium régiségtárában van.² A körülbelül 12 cm magas és ugyanolyan átmérőjű, csaknem gömbalakú edénynek, sajnos, csak $\frac{1}{3}$ -ad nagyságú rajzát ismerem (24. kép), színe okvetlen feketés vagy barnás-szürke, mint a németországi effajtáké, egyszerű profil nélküli szájnnyílása után ítélve inkább a XII., mint a XIII. századra datálható, ezt a vele együtt lelt két darab egyszerű hajkarika szintén támogatja.



24. KÉP. BOMBAALAKÚ
EDÉNY A GORZSAI LELETBŐL.

Nálunk a bombaalakú edény az Árpádok korában általánosan használt és elterjedt forma lehetett, az egészen biztos; hogy idáig csak egyet tudok felmutatni, annak oka, hogy felkutatott és ismertett árpádkori letelepülésekkel nem igen bővelkedünk, sőt szórványos leletünk is igen csekély számú e korból, árpádkori temetőink pedig, mint tudjuk, nagyobbára nélkülözik a keramikus anyagot. A bombaalakú edény nálunk való elterjedtségét támogatja, sőt igazolja az ezután tárgyalandó üstalakúaknak nagyobb számban való előfordulása, az üstalakú pedig az előbbinek leszármazottja, illetőleg annak nagyobb méretű változata.

Récsey Viktor az Archaeologiai Értesítőben egyik Esztergom- és Hont megyében lelt régiségekről írt cikke kapcsán rajzát adja egy üstalakú cserépedénynek.³ Sajnos, a szövegben egy szóval sem emlékezik meg róla, rajza mellett hat darab bronzkori cserépedénnyel együtt adott közös aláírásból csak arról értesülünk, hogy Hont megyéből származik. A képen jól megállapítható, hogy domború feneké és felfelé összemenő oldala élben találkozik. Felső, erőteljes, széles és lapos peremének csak kb. fele van meg, ezen a két egymáshoz közel eső átfúrt lyuk. A rajzoló pontozott vonallal kiegészítette a hiányzó peremet, sőt a meglevő két lyukkal szemközt a két feltételezett lyukat is jelezte.

¹ Hans Brückner, Die mittelalterlichen Gebrauchsgeschirre im Städtischen Historischen Museum zu Frankfurt a. M. I. tábl. 5. sz. és II. tábl. 9. és 10. sz.

² Szeremlei Samu, Hódmezővásárhely története. II. köt. 348. old.

³ Arch. Ért. ú. f. XIV. (1894) 65. old., kép, 67. old. 7. sz.

Roska Márton Perjámoson (Torontál m.), a sánchalmon, annak ásatása alkalmával talált egy teljesen ép állapotban lévő üstalakú cserépedényt.¹ A sánchalom egyéb lelete legnagyobbbrészt bronzkori, tehát semminemű összefüggésben sincs az üstalakú edénnyel. Ismertetésében anyagáról nem tesz említést, úgyszintén színéről sem, egyébként leírása a következő: «magassága 17,5 cm, szájátmérője 31 cm. Vízszintesen vágott pereme két-két egymással ellentett, szomszédos helyen bekap, itt át van fúrva, ami kétséget kizárólag a felfüggesztés miatt van. Oldalát négy mélyített horizontális, párhuzamos vonal díszíti».

A Magy. Nemz. Múzeumnak egyetlen, oldalán levő repedéstől eltekintve, teljesen ép példánya Szentesről (Csongrád m.) való (25. kép). A régiségtári szerzemények naplójának bejegyzése szerint a «Tóké», a dinnyés szigeten, egymagában találták, szájával lefelé fordítva, tehát nem datálható, szórványos leletből származik.² Anyaga jól égetett vöröszínű cserép, erős és vastagfalú korongmunka, domború feneke felfelé összenő oldalfalától legömbölyített élben tompaszög alatt hajlik el, széles, lapos, kiálló pereme két szembenlévő oldalán, még lágy állapotban befűrt két-két lyukkal van ellátva. A lágy állapotban való befűrés következtében a perem a lyukaknál befelé kidudorodott, e dudorok minden esetben megvannak, sőt néha, mint ennél is, fokozottabb mértékben, vagyis valóságos bütykök alakjában megvastagították, a felfüggesztésre alkalmasabbá, erősebbé tették. Szívós Béla szentesi tanár ajándékozta a múzeumnak 17 tételből álló, nem hozzátartozó és vele össze nem függő régiségekkel együtt.

A Magy. Nemz. Múzeumnak 1894-ben Félegyházán (Pest m.) eszközölt ásatása alkalmával, mint szórványos lelet került elő egy üst-



25. KÉP. ÜSTALAKÚ CSERÉPEDÉNY SZENTESRŐL.
Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum. 1/4 nagyság.

¹ Múzeumi és könyvtári értesítő. VIII. évf., 1914, 101. old. IX. csoport, 56. kép.

² A régiségt. szerz. naplója, 6. köt., ltsz. 33/1876. 6.

alakú edény peremének két darabra törött része. Félegyházán Nagy Géza frisachi ezüst éremmel és I. Ulászló ezüst dénárjaival datált temetőt ásatott ki, leletei legnagyobbbrészt a kései Árpádkorra vallanak, nevezetesen egyszerű hajkarikák, fonott nyitott ezüst gyűrű, üveggyöngyök stb., összesen 228 drb került elő,¹ legnagyobbbrészt sírleletekből, ezek közelében találták a peremtöredéket. Nagy Géza, sajnos, írásban nem ismertette az ásatás eredményét, amiből esetleg a lelet körülményeiről bővebb felvilágosítást nyerhettünk volna, csak jelentést tett az Orsz. Régészeti és Embertani Társulat 1894. évi dec. 23-i ülésén.² A felfüggesztésre szolgáló egymásmelletti két lyukkal ellátott cserépüst-peremtöredék anyaga vörösszínű cserép, a peremrész alatt az oldalfal kis részén fekete égési nyomok, pontosan kivehető, hogy korongon készült, kiegészítve a szájnnyílás kb. 20 cm-re tehető.

Legújabbán Kiskőrös mellett a Cebe-pusztán találtak három darabot, kettő közülük eltörött, elkallódott, a megmaradt ép példány a Magyar Nemzeti Múzeumba került. Anyaga vörös cserép, magassága 22 cm, szájátmérője 25 cm.³ Tiszaszentimréen pedig három darab peremtöredéket leltek, ezek is a Magyar Nemzeti Múzeumban vannak.

A Szent Benedek-Rend győri főgimnáziumának régiségtárában öt darab üstalakú cserépedény van, ezek közül 3 drb a már a fenékbélyeges edényekkel kapcsolatban említett győri ú. n. homokgödörben, a szeszgyár építéskor került elő, nagyszámú árpádkori cserépedénnyel együtt,⁴ egy drb. Mezőörsről (Győr m.), egy drb pedig Szentmihályról (Komárom m.) (26. kép). A homokgödörök közül az első sárgás téglaszínű, alul feketés, domború feneke törött. A második csak töredék, színe piszkos-vörös, feketeszínű égési nyomokkal. A perem alatt 2,6 cm és 4 cm távolságban az oldalfal darabján, egymással párhuzamos egy-egy, még lágy állapotban bekarcolt vonal. A harmadiknak színe vörös, anyaga rosszul iszapolt, kavicsszemekkel telt cserép.⁵ A mezőörsinek vörös-barnás a színe, néhol sárga árnyalattal. A

¹ Régiségt. szerzemények naplója 13. köt., ltsz. 125/1894.

² Említve az Arch. Ért. ú. f. XV. köt. 1895, 86. old.

³ Ltsz. 74/1932.

⁴ Arch. Ért. XLIV. 154. old.

⁵ Említve és képen: Börzsönyi Arnold, Kalauz a győri szentbenedek-rendi főgimnázium régiségtárában, 13. és 14. old., és Börzsönyi Arnold, Régi magyar emlékek a győri kath. főgimnázium régiségtárában, a győri főgimn. 1893—94. évi értesítőjében, 25. és 26. old.

szentmihályi anyaga sárgás színű,¹ természetesen valamennyinél megvan a felfüggesztésre szolgáló két-két lyuk a perem két szembenlévő oldalán. A homokgödriek korát, mint már a fenékbélyeges edények csoportjával kapcsolatban említettem, az érmek és egyéb leletek a XIII. századra datálják, az utóbbiak szórványos leletből valók.



26. KÉP. ÜSTALAKÚ CSERÉPEDÉNYEK.

1., 2. győri (homokgödör), 3. mezőörsi, 4. szentmihályi leletből a Szt. Benedek-Rend győri főgimnáziumának régiségtárában. $\frac{1}{4}$ nagyság.

Kecskeméten az orsz. tanító árvaház udvarán 1929-ben ásás alkalmával átlag 1 m mélységből két db teljesen ép darab került felszínre, az egyik vöröses-barnás színű, széles és lapos be- és kifelé hajló peremén egymással szemközt páros felfüggesztő lyukkal, a másik színe

¹ Az adatok dr. Lovas Elemér főgimn. tanár közlése alapján.

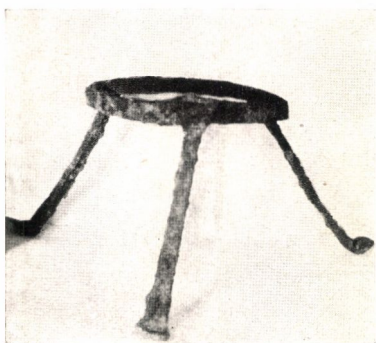


27. KÉP. ÜSTALAKÚ CSERÉPEDÉNYEK A KECSKEMÉTI LELETBŐL.

Kecskemét, Városi Múzeum. $\frac{1}{5}$ nagyság.

feketés-barna, csak befelé hajló peremmel, az előbbiéhez hasonló lyukelhelyezéssel (27 kép).¹ Többiekben különben teljesen megegyeznek az előbb felsoroltakkal, vagyis a nagy méretben, a domború fenék és az attól élből elváló, felfelé szűkülő, aránylag nem magas oldalfalakat illetőleg. A közvetlen mellettük lelt tárgyak között van 4 db fületlen cserepedény, ezek az első, vagyis fenékbélyeges edények csoportjába tartoznak és a XIII. századra jellemzőek. Ha ehhez hozzávesszük még az ezen lelethez tartozó kengyelvasat is, mely kimondottan XIII. századi típus, úgy a cserepüstök korát meg is határoztuk.

A lelet többi része nagyjából töredékes vastárgy, nem bír datáló jelentőséggel, ezért nem is emlékezem meg róla, csak a vasháromláb (28. kép) emelem ki érdekessége miatt és mert a cserepüstöknek a tűzhelyen való mikénti használatáról nyújt fogalmat. Egyszerű kerek



28. KÉP. HÁROMLÁB VASBÓL
A KECSKEMÉTI LELETBŐL.

Kecskemét, Városi Múzeum. $\frac{1}{6}$ nagyság.

abroncs, melyhez egyenlő távolságban három szétálló, lefelé kissé szélesedő, végein a stabilabb megállás biztosítására kis darabon felkunkorodó végű vaslemezből készült láb van forrasztva.

Kecskemét város múzeumában van még több darab vöröses-barna színű, elég durva edényszél, melynek befelé forduló peremén rendszeren páros fel-

¹ Szabó Kálmán, XIV. századbeli alföldi magyar konyha tárgyi emlékei. — Népünk és nyelvünk. I. évfolyam 1929, 2—3. füzet 82. oldal.

függesztő lyuk látható,¹ vagyis több üstalakú cserépedény peremének töredéke, ami szintén bizonyítéka annak, hogy ez az edényfajta nálunk bőven el volt terjedve. A kiskunhalasi ev. ref. főgimn. régiségtárában öt drb többé-kevésbé ép állapotban lévő és több peremtöredék van egyrészt fekete, másrészt vörös cserépből, részint a Kalocsa határában lévő Csaláról, részint Sóstóról, részint Halas vidékéről.

A szegedi múzeumban Kömpöcpusztáról (Csongrád m.) van egy darab (29. kép). Anyaga finom vöröszínű cserép, lelőhelye a Szeged környékén elég gyakori «templomhegyek» közül való. Ezeken a halmokon elpusztult középkori falvak kis templomai álltak, néhányat már felásattak közülük.

A szegedi múzeumnak ezenkívül van még egy példánya. Ez nem korongon készült, hanem kézzel gyúrott, szájnylását nem kereteli ki- vagy benyúló lapos perem, hanem kissé kihajló széle ujjbenyomkodással csipkézett, a felfüggesztő lyukak helyett vaskos hengeralakú füle volt, jelenleg egyik oldalán annak csak indítéka maradt meg. Oldalfala lefelé nem annyira szélesedő és domború fenekétől nem válik el oly élesen, mint az előbbieké. Szőregről (Csongrád m.) népvándorlaskori temetőből való,²



29. KÉP. ÜSTALAKÚ CSERÉPEDÉNYEK :

1. Kömpöcpusztáról, 2. a szőregi népvándorlaskori temetőből.
Szeged, Városi Múzeum.

¹ Id. m. 82. old.

² Mindkét szegedi edényre vonatkozó adatok Móra Ferenc, a szegedi múzeum igazgatójának közlése alapján.

anyaga, kivitele teljesen megegyezik a népvándorláskori keramika ismertető jeleivel, így hát szóbanlévő üstalakú cserépedény-típusunk népvándorláskori kezdetleges alakját bírjuk benne.

A felsorolt üst alakú edényekről, az utolsó darab kivételével, összefoglalva a tapasztalatokat, megállapítható, hogy anyaguk jól iszapolt, többnyire vörösszínű, ritkábban feketés-szürke színű cserép. Alakjuk lapos, felfelé keskenyedő csonkakúpszerű, gömbszelet formájú fenékel, melyek érintkezése többé-kevésbbé legömbölyített él. Tágas szájnylásuk pereme ki- és befelé, egy esetben csak befelé hajló, felül széles, lapos, erőteljes. Méretük nagy, ellentétben a bomba alakúakkal, melyek mindig kisméretűek. Faluk szükségképpen vastag és erős. Súlyuk és szájnylásuk tágas volta miatt fogó vagy csipetítővel nem lévén kezelhetők, ezért peremüket fonalból készült függesztő számára, két szemben fekvő oldalon, két-két lyukkal látták el. A perem belső szélein, a lyukak mellett, a lágy állapotban történt fúrás következtében, többnyire kidudorodó bütykök keletkeztek, ezek erősítésül szolgáltak a függesztés biztosítására, illetve a leszakadás lehetőségének meggátolására. Szélességük mindig nagyobb magasságuknál. Felületük dísztelen, a perjámosinak és az egyik homokgödörnek kivételével, az előbbi oldalfalának közepét négy vízszintes, párhuzamos rovátkából alkotott öv veszi körül, az utóbbin két vízszintes párhuzamos horony látható.

A szőregi népvándorláskori temetőből származó darab a felsorolt üst alakú cserépedények őse, kezdetlegesebb, durva anyagból és módon, még korong nélkül készült. Ennél az oldalfal csonkakúpszerű volta még nem hangsúlyozott, csak nyakánál a beszüremkedés érezteti már annak gyakorlati szükségességét. A perem itt nem vaskos, az itt fölösleges, mert a függesztés, illetve fogásra a bő szájnylást áthidaló vastag, erős, mindazonáltal a nagy és súlyos edényhez aránylag elég gyenge és törékeny fül szolgált. Méreteinek arányai megegyeznek a többiével. Szájnyílásának ujjbenyomkodással csipkézett volta nem szerkezeti szükség, az csak a mester díszítő kedvének megnyilvánulása, illetve az azt használó szépérzékének kielégítésére szolgált.

A kondér-vagy üstalakú cserépedények formája, mint már elnevezésében is jelzem, a fémtechnikára vezethető vissza, tulajdonképpen üst utánzata cserépből, fémből már a régebbi kultúrákban is megtaláljuk különféle változatban. Ismertetett árpádkori típusunkkal teljesen azonos alakú, római leletből származó bronz üst Chantillyben a Musée Condé-

ben látható,¹ tehát alakja az Árpádkorban már nem volt új. A szőregi népvándorláskori típushoz pedig igen közel álló a bölcskei (Tolna m.) népvándorláskori temetőből származó.²

A győri homokgödri darabok és a kecskemétiak korát a leletkörülmények, mint láttuk, pontosan meghatározták, ezek után a Nemzeti Múzeumban lévő, a fennebbiekkel azonos típusú félegyházai peremtöredék leletkörülményeit, azaz a vele együtt talált késő árpádkori tárgyakat mint datálókat elfogadhatjuk. A többi felsoroltak keletkezése, eltekintve a szőregi népvándorláskori darabtól, lévén az előbbiekkel főbb jellemvonásaikban megegyezők, ezekkel egy korba, azaz a XIII. századra tehető.

Ezen egykorba helyezhető, ép állapotban megmaradt edények aránylag nagyobb száma arra vall, hogy egy hirtelen beállott, gyors menekülés következtében nagyjában egyazon időben kerültek a földre, a XIII. századról lévén szó, önkéntelenül e század legnagyobb katasztrófájára, a tatárjárásra kell gondolnunk, e mellett szólnak a lelőhelyek, Pest-, Szolnok-, Csongrád-, Torontál-, Győr-, Komárom- és Hont vármegye is, tehát csaknem kivétel nélkül a Nagy- és Kis-Magyar-Alföld, hol a tatárjárás, tudvalevőleg mint nyílt területen, a legjobban dühöngött. Ugyane alföldi lelőhelyekről arra is következtethetünk, hogy ezen edényforma esetleg a nomadizáló pásztornép kellékeihez tartozott, vagy esetleg általánosan elterjedt alak lehetett és csak az alföld homokos talaja óvta meg a pusztulástól.

Megjegyzendő még, hogy cserépből készült üstalakú edényt a látott külföldi múzeumokból nem ismerek, kivéven a bécsi Museum für Völkerkunde-ban egy Előindiából származó modern darabot.³ Alakja a fennebbiekkel megegyezik, csak valamivel nyomottabb, a nyílás pereme nem lapos, hanem gömbölyded, és a függesztésre szolgáló lyukak hiányoznak. Anyaga vörös cserép, belseje és oldalfala sötétebb vörösre festett, nyaka alatt néhány vízszintesen körülfutó horony, ez alatt sarkantyúval vont ferde vonalka-sor díszíti. E darab azt bizonyítja, hogy e típus Keletről származik, és míg nálunk, talán az életmód megváltozásával kihalt, ott némileg átalakult formában még ma is él.

¹ Cabinet des antiques. Ltsz. 55.

² Hampel, A régibb középkor emlékei Magyarhonban, I. köt. LXXXI. tábl.

³ (VI. terem, 43. szekr. 60. sz.)

FÜGGELEK.

Horváth A. János ny. nagymarosi polgári iskolai tanár, aki Szobon a Vendelin nevű szőlőültetvények között árpádkori temetőt fedezett fel és évek óta nagy buzgalommal, áldozatkészséggel, kiváló gondnal és figyelemmel a Magyar Nemzeti Múzeum javára 141 sírt tárt fel igen szép eredménnyel, a feltárás sorrendjében a 44. sírban a koponya két oldalán a fülek táján egy-egy cserépből készült csörgőt talált (30. kép). Anyaguk igen finoman iszapolt, vörösre égetett agyag, a kiégetésnél az egyik nagyobb, a másik kis részén megfeketedett. Gömbjeik átmérője 21 mm, füllel együtt 23 mm. A díszítés oldalain egymás mellett háromszor, alul, vagyis a füllel ellentétes oldalon egyszer, bélyegzővel benyomott körben körös dísz, azaz három, egymástól egyenlő távolságban lévő, kisebbedő, bemélyített koncentrikus kör. A legnagyobb kör átmérője 17 mm. A középső, legkisebb körben sekély, gömbszeletalakú bemélyedés, közepén beütött ponttal, illetve lyukkal. Mindkét csörgőn ezenkívül a díszek között egy-egy 4 mm átmérőjű lyuk. Bennük szabadon mozgó kis kavics, mely a rázásnál gyöngye hangot ad. Lelőhelyzetük kétséget kizáróan igazolja, hogy vagy a fülon, vagy a fül táján a hajban, esetleg a nyakon gyöngyök közé fűzve viselték, ugyanis e tájon számos meszes anyagból, néhány üvegből és három darab nagyobb, facettált borostyánból készült gyöngyszem is volt. A sírból ezeken kívül még két darab bronz hajkarika, hat darab nyitott bronz karikagyűrű, egy darab cyprea-csiga került elő.

Az egész temető korát az idáig feltárt sírok tárgyai a XI. századra helyezik, jellegzetes közöttük a csaknem minden sírban előforduló hajkarika, mely az árpádházi királyok korának sírleleteiben sűrűn, a honfoglaláskoriakban csak kivételesen fordul elő.¹ Egy darab ereklyetartó mellkereszt bronzból, egy darab nyugati szabású, lapított gombaalakú, gombban végződő markolattal és rövid keresztvassal bíró kétélű, 96 cm hosszú kard, egy darab négyzetes és benne ferde hálós, vésett díszű, csontmarkolattal bíró egyenes pengéjű szablya, érdekes egy darab hasonló egyenes vonalas, bekarcolt dísszel ellátott kis csontfésű és néhány, szintén e kort jellemző cserépedény és edénytöredék.

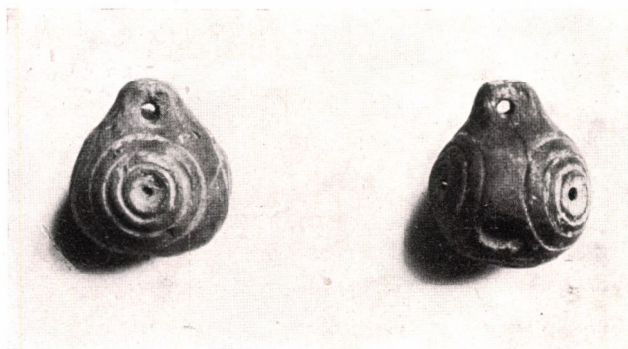
Az egész temetőben csak 1 drb datáló érem került elő, ez I. Endre dénárja, a 75. sírből (C. N. H., I. 11.). Az egyik gyermekcsontváz mel-

¹ Nemes—Nagy : A magyar viseletek története. 86. old.

lett is volt érem, de az a kézbevevésnél szétmállott, egy másik sírból való kilyukasztott, nem magyarnak látszó pénz töredéke pedig rossz fenntartása miatt meg nem határozható.

Az ilyen kisebb méretű csörgők XI. századi sírleleteinkben nem tartoznak a ritkaságok közé, ezeknek anyaga azonban mindenkor fém, bronz vagy vas. Ilyenek a gerendási,¹ a pilini,² bjelobrodoi,³ klostári,⁴ tápiószelei,⁵ stb. sírmezőkről valók, de megvannak a XII–XIII. századi temetőkben is, ilyen a szabadbattyániból való.⁶ Korban visszafelé menve megtaláljuk már a honfoglaláskori leletek között is, igaz, hogy a legritkább esetben, ilyen a székesfehérvár–demkőhegyi,⁷ sőt a népvándorlás korában is, ilyen az ordasi,⁸ a kishegyesi temetőből való.⁹

Ezek, mint már említettem, minden esetben fémből készültek, alakjuk, nagyságuk nagyjában megegyezik cserépből készült csörgőnkével, azaz kisebb méretű, füllel ellátott gömbök, esetleg körteszerű alakúak. A kivitelben eltérés az, hogy e fémcsörgőknek a füllel átellenes, vagyis alsó oldalain keresztalakú, bevágott nyílás van és e helyen általában párhuzamos rovátkolással díszítettek, e rovátkolt részt a csörgő felső, síma felétől két, nagyjában vízszintesen haladó, párhuzamos vonal választja el.



30. KÉP. CSÖRGŐPÁR CSERÉPBŐL, SZOBI SÍRLELETBŐL.
Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum. Természetes nagyság.

Cserépből készült csörgőpárunk a maga nemében egyedül álló,

¹ Arch. Ért. 1880, 91. old.

² Hampel, Újabb tanulmányok a honfoglalási kor emlékeiről. 68. és 75. t., 189. old.

³ Id. mű 51. tábl. 160. old.

⁴ Id. mű 60. tábl. 171. old.

⁵ Id. mű 88. tábl.

⁶ Arch. Ért. II. 1882–83, 144. old.

⁷ Hampel, A honfoglalási kor hazai emlékei. 696. old. 39. kép.

⁸ Arch. Ért. XXVII. 363. old. 75. sírból.

⁹ Arch. Ért. XIV. köt. XLVII. tábl. 336. old.

megdöbbenő különösen anyagának és kivitelének finomsága, amivel e korbeli agyagedényeinken idáig még nem találkoztunk, de a körben körös dísz sem fordult elő ezideig ismert árpádkori keramikánkon. Igaz, hogy jelen esetben nem használati tárgyról van szó, hanem ékszerről, melynél a mester képességeinek legjavát igyekezett adni.

A bronzkorból ismerünk ilyen kisebb méretű, nyakba, hajba vagy fülre akasztható cserépből készült csörgőt a veszprémi leletből.¹ Ennek anyaga jól iszapolt, feketére égetett cserép, alakja hosszúkas szilva- vagy citromszerű. Az egészet függőleges irányban sűrű, párhuzamos rovátkolás borítja, mely a hegyes oldalakról nézve körben körös. E rovátkák a fül táján megszakadnak, és a fültől jobbra és balra két-két, apró formával benyomott körben pontos dísszel van ellátva. A párhuzamos rovátkolás az árpádkori bronzcsörgők díszével rokon, azzal a különbséggel, hogy itt a csörgő alsó felénél magasabbra terjed és hiányzik a vízszintesen lezáró kettős vonal. Nagyobb méretű, kézbe való cserépcsörgőt pedig többet ismerünk a bronzkorból, alakjuk többnyire a körtére emlékeztet, ilyen a dunaalmási urnatemetőből előkerült töredék.² Füle felül van, mint a kis csörgőknél, felülete benyomkodott pontokból alkotott egyenesekből négy mezőre osztott, anyaga szürkeshű cserép. Szentest-Tisiről (Csongrád m.) két darabot ismerünk,³ mindkettő anyaga feketére égetett cserép, bekarcolt síma és zeg-zugvonalas díszítése mészbetétes, a nagyobbik oldalt kis füllel ellátott, a kisebbik fületlen. Egy negyedik körtealakú ismeretlen lelhelyről származik, szintén feketeshű cserépből való, oldalt füles. Bekarcolt vonalas és formával beütött apró körös dísz mészbetétes. Állat-alakút is ismerünk néhányat. Tószegről egy ülő kacsalakút (feje letörött) barnás cserépből, feketés foltokkal, bekarcolt vonalas díszei mészbetétesek. Szécsényről hasonló madáralakút, bekarcolt vonalas díszítéssel.⁴ Ismeretlen lelhelyről egy fekvő állatalakút sárgás-vörös cserépből, bekarcolt vonalas díszítéssel.⁵ A bronzkorból bronzból ké-

¹ Wosinszky Mór, Az őskor mészbetétes díszítésű agyagművészete. XXV. tábl. — Hampel J., A bronzkor emlékei Magyarhonban. CLXXXIX. tábl. — Arch. Ért. XII. köt. 1892, 298. old.

² Ltsz. 205/1880, 39.

³ Wosinszky Mór, Az őskor mészbetétes díszítésű agyagművészete. XXV. tábl. 7. és 9. kép.

⁴ Arch. Ért. XXVII. 229. old. IV. kép.

⁵ Tompa Ferenc, Über einige ungarländische Denkmäler der prähistorischen Kunst. IPEK. 1928, 19. 2. tábl.

szült kis csörgőket is ismerünk két darabot a nagysági (Vas m.) leletből,¹ ezek gömbalakúak és fülesek, függőleges irányban egyenlő távolságban kilenc gerezdes kivágással.

De a bronzkor keramikájában nemcsak a csörgővel találkozunk, hanem a formával benyomott körben körös díszítéssel is igen gyakran, különféle változatban. Így egyszerű körben körrel,² közepén ponttal,³ körben kettős körrel, középponttal,⁴ és többszörös, koncentrikus körrel.⁵ De nemcsak a bronzkori, hanem a La-Tène kultúra keramikáján is előfordul a formával benyomott körben körös dísz, ilyen többek között egy csabrendeki leletből származó edényen is látható,⁶ sőt egy Nyitra város határában lelt gömbalakú nagy csörgőn is. A formával beütött körben körös dísz az őskorban nemcsak a keramikában fordul elő, hanem kisebb méretben fémtárgyakon is, mint a pécskai nagy bronzkincshez tartozó bronz öveken,⁷ vagy mint a battai bronz fibulán.⁸ A rómaiaknál csonttárgyakon, így a Brigetióban lelt fésűkön is megtaláljuk,⁹ népvándorlásokkor ugyancsak, mint a győri sírmező egy csonthengerén.¹⁰ Az Árpádok korában fémtárgyakon ugyancsak előfordul, így a fábián-sebestyényi sírleletből való sárga fémből készült lemezkarperecen,¹¹ hasonló, de ezüstkarperecen, a galgóci¹² és a berettyóújfalusi leletből származókon.¹³

Ha cserépből készült szobi csörgőpárunk szórványos leletből került volna elő és nem datálható sírból, illetve temetőből, úgy azt semmi körülmények között nem mertük volna a XI. századra helyezni, hisz finoman iszapolt, könnyen kifényesíthető felületű anyagánál fogva közelebb állónak vehetnők a bronz- vagy La-Tène-kor keramikájához,

¹ Hampel, A bronzkor emlékei. CCXXVIII. tábl.

² Wosinszky, Az őskor mészbetétes díszítésű agyagművessége. XXVII. tábl. 4., 5. kép. Lovasberény (Fehér m.).

³ Id. mű. XXVII. tábl., 1. kép. Lovasberény, XXXIII. tábl., 10., 12. kép. Tolna megye.

⁴ Id. mű. LIX. tábl. 10. kép. Tolna megye.

⁵ Id. mű. XLIV. tábl. és 5. kép. Tolna megye.

⁶ Arch. Ért. X. 1890. évf. 241. old. 4. sz.

⁷ Arch. Ért. XXIX. 1909. évf. 409. old. 7—9. kép.

⁸ Arch. Ért. XXII. 1902. 426. old.

⁹ Arch. Ért. ú. f. II. 69. old.

¹⁰ Arch. Ért. XXIV. 1904. 20. old. 2. kép.

¹¹ Hampel, Újabb tanulmányok a honfoglalási kor emlékeiről. 166. old.

¹² Hampel, A honfoglalási kor hazai emlékei. 532. old. 3. kép, 793. old., CXXVII.

1. kép.

¹³ Id. mű. 590. old. XXXV. 11. kép és Arch. Ért. XVII., 440. old.

körben körös díszítése is, mint láttuk, bár fémtárgyakon, kisebb méretben ismeretes az Árpádkorban, cseréptárgyakon teljesen új.

Éppen azért, mert annyira magában áll e csörgőpár ezen korban, feltehető lehetne, hogy viselője valamely ősi telep vagy sírban zsákmányolhatta és viselte azokat, mindenesetre e kérdésre a jövő kutatás vethet majd csak teljes fényt, amikor több hasonló anyagú, díszítésű, technikájú datálható tárggyal találkozunk ; addig is, mint biztos leletből származót a XI. századi keramika javára kell elkönyvelnünk.

Höllrigl József.

NYILATKOZAT. Ferenczi Sándor úr a «Siebenbürgische Vierteljahrsschrift» 1932. évi 55. évfolyamának 156—157. oldalán súlyos bírálat tárgyává tette az Archaeologiai Értesítő 1930. évi XLIV. évf.-ban «Árpádkori keramikánk. I. rész. Fenékbélyeges edények» címen megjelent tanulmányomat.

Azzal kezdi, hogy elismeri, miszerint az Árpád-kori keramika kérdésének tisztázása a magyar régészetnek legsürgősebb feladata, ez azonban fennebb említett munkámban egyáltalában nem sikerült. Módszerében hibásnak tartja azt, mert nem az egész emlékanyagot öleli fel, csak egyes darabokat ragad ki és azokkal is csak felületesen foglalkozik.

Egészen új régészeti kérdésnél a főfeladat az adatok és érveknek olyan csoportosítása, hogy képesek legyünk kimutatni a szóbanforgó tárgy vagy tárgycsoport korát. Addig, amíg a kor elfogadható módon nincs megállapítva, fölösleges a tárgycsoporttal bővebben foglalkozni, mert kormeghatározás nélkül az egyéb adatok hitelre nem tarthatnak számot. Ha Ferenczi úr figyelmesen olvasta volna tanulmányomat, kivehette volna belőle, hogy erre a főcélra fektetem a legnagyobb súlyt. Az egész emlékanyaggal azért nem foglalkoztam, mert célom elérésére erre szükségem nem is volt. A felhasznált anyaggal pedig azért bántam el «felületesen», mert abból csak a célom eléréséhez szükséges adatokat vontam ki. Tanulmányom nem laikusok, hanem szakemberek számára készült, ezért csak a lényegest emeltem ki, a kevésbbé fontosat pedig csupán érintettem, azt, amiről jogom volt feltenni, hogy a szakembernek úgyis tudnia kell, mint fölöslegesen elhagytam. Nem tisztán szakembereknek e tárgyat röviden összefoglalva, könnyen megérthető formában, minden bizonyítást mellőzve a Magyar Művészet 1931. évf. 461. old. Középkori magyar keramika címen megjelent cikkemben adom. Ferenczi úr jól tudhatja, hogy az egész emlékanyagnak megismerése ma lehetetlenség ; hisz a kolozsvári múzeum is, melynek ő, mint értesültem, tisztviselője, ismételt megkereső kérésemre még csak nem is válaszolt. Munkám elején bejelentettem, hogy a Magy. Nemz. Múzeum és néhány vidéki gyűjtemény anyagával foglalkozom. Ez céljaim eléréséhez teljesen elegendőnek bizonyult, mert vele ki tudtam mutatni a fenékbélyeges edények korát, színbeli, illetve anyagbeli átalakulásait, az alakoknak és a díszítésnek, magának a fenékbélyegnek formai fejlődését. (Összefoglalását lásd a 158. old. 2. bekezd.) De azonkívül számos idevonatkozó kérdés megtárgyalására is teljesen elég volt ez az anyag, amely meggyőződésemben az újabb kutatásaim kapcsán felbukkant leletek még jobban megerősítettek.

Tévedés, hogy a 96/2. és 98/1. sz. ábrákon látható edények fenékbélyegei a fenékbélyegrajzok sorozatából kimaradtak, mert azok a 91/11. és a 91/2. sz. típussal azonosak. A hibásnak minősített fenékbélyegrajzok kifogástalanul hűek, csak nem egyedeket, hanem, mint tanulmányom elején kijelentem a 91., 92., 93. táblán, típusokat adnak. Tehát ezek sematikus rajzok. Hű képet a fényképek nyújtanak, azonban a fénykép típusok megállapítására nem alkalmas, mert mindenkor visszaadja a lényegtelen egyéni eltéréseket is, amelyek a lényegről elvonják a figyelmet. — A 146. oldalon emlitem, hogy a legnagyobb edény 26,5 cm, a legkisebb 6 cm magas, ennél fogva minden egyes darabnál fölöslegesnek tartottam a méret feltüntetését, ami legfeljebb egy inventáriumban lenne helyén. A nagyság különben nem kritériuma a fenékbélyeges edények felismerésének. — A 164. oldalon 14 és fél sorban tárgyalom, hogy a fenékbélyegeket miként kerülhettek az edényekre, tehát csak kritikusom téves állítása, hogy e kérdéssel nem foglalkoztam. — Megemlíteni fölöslegesnek tartottam, hogy a szóbanlevő edények és bélyegek milyen karban vannak; aki földből kikerült keramikussal foglalkozott, jól tudja, hogy vannak jobb és rosszabb fenntartású edények, töredékek, ennél fogva ugyanilyen bélyegek is. — Tanulmányomat nem tekintem kísérletnek és elkésett munkának, nem is szándékozom azt «szükséges körütekintéssel, megfelelő alaposággal és helyes módszerrel» utánpótolni, mert lényegileg valami újabbat megállapítani a kutatás mai stádiumában lehetetlen.

Höllrigl József.

ADATOK AZ OLASZ ROMÁNKORI SZOBRÁSZAT MAGYARORSZÁGI HATÁSÁHOZ.

I. PÉCS.

Hazai román szobrászatunk emlékei sorában a pécsi székesegyház töredékei egészen kivételes és nagyfontosságú helyet foglalnak el. Ennek oka egyfelől, hogy a reánkmaradt egykorú emléanyaghoz képest kiváló művészi színvonalat képviselnek, másfelől a töredékek rendkívül nagy számúak lévén, a bennük rejlő művészi problémák is változatosak és gazdagok. A kutatás fel is ismerte jelentőségüket és a feltárás pillanatától kezdve nagy érdeklődéssel fordult feléjük. Művészi leszármazásuk megállapításánál általában két felfogás érvényesült: az egyik, melyet a magyar kutatók közül Henszlmann, újabban Szőnyi és természetesen a francia irodalom képvisel, a francia románkori szobrászat hatókörébe utalja,¹ a másik az olasz művészet területén keresi eredetüket, de két különböző irányban. Gerecze és nyomán Szabó az olasz-dalmát-bizánci művészet,² Csányi, Éber, Gál, legújabbban Gerevich és Péter a XII. század nagy lombard mesterei, a modenai Wiligelmus és a ferrarai Nicolaus körében.³

Az alábbiakban a pécsi töredékek külföldi kapcsolatait igyekezünk néhány új adattal megvilágítani.

¹ Henszlmann I., Pécsnek középkori régiségei. I. 1867. II. 1870. — Szőnyi O., A pécsi püspöki múzeum kótára. Pécs, 1906. — U. a., Pécs. II. kiadás s. a. 47. l. — U. a., A pécsi székesegyház. Magyar Művészet, 1929. 459—472. l. — Michel, A., Histoire de l'Art. I/2. 1905. p. 502. (Enlart, C.) — Szőnyi O., Régi magyar templomok. s. a. (1933.) 178. l.

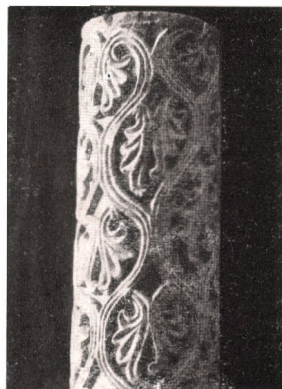
² Gerecze P., A pécsi székesegyház egykori oltársátra. Arch. Közl. XX. 1897. 72—130. l. — Szabó L., Az Árpádkori magyar építőművészet. Bp., 1913. 75. l.

³ Csányi K., Az olasz művészet hatása a magyar művészetre. Bp. 1913. 4. l. — Éber L., Magyarország Árpádkori művészete. Műbarát, 1922. 78. l. — Gál L., L'architecture religieuse en Hongrie. Paris, 1929. p. 38—70. (Le ciborium et les bas-reliefs de Pécs.) — Gerevich T., L'arte antica ungherese. Roma. 1930. p. 6. — Péter A., A magyar művészet története. I. Bp. 1930. 22—26. l. — Hekler A., Kunstgeschichte. (Die Entstehung einer internat. Wissenschaftspolitik. Hgg. von Dr. Zoltán Magyary. Leipzig. 1932. S. 95., ahol már utalás történt az Antelamival való kapcsolatra.)

A töredékcsoport stílusának olasz jellege iránt kétségünk nem lehet. A reliefek tiszta és egyszerű kompozíciója, a tartózkodó redőkezelés, a valószerűen proporcionált alakok, az erőteljes szobrászi érzés, mely a legegyszerűbb eszközökkel a legmeggyőzőbben fejezi ki mondanivalóját, az egész alkotás — mondhatnánk — földhözkött jellege világosan mutatja az olasz szobrászat reális szellemét, mely távol áll a francia románkori művészet minden manierisztikus raffinement-jától. Megerősíti ezt a feltevést az ornamentális töredékek erőteljes, nyugodt formakezelése, mely az egykorú francia dekoráció ideges és szeszélyesen kígyózó vonalvezetésétől élesen különbözik, míg



31. KÉP. PAVIA, SAN MICHELE
KAPURÉSZLET.



32. KÉP. PÉCS, DÓM-MÚZEUM.
OSZLOPTÖREDÉK.²

az olasz művészethez nemcsak általános, a felfogás szellemében való megegyezés, de határozott analógiák is fűzik. Számos, Pécsen előforduló ornamentális motívum teljesen azonos formában és stílusban ki-mutatható az olasz románkori emlékeken. [Szőnyi¹ 83. sz. pillértörzs-töredék = Martin-Enlart II. Pl. 24. Pavia, S. Pietro in Ciel d'oro,

¹ Szőnyi = Szőnyi O., A pécsi püspöki múzeum kőtára. Pécs. 1906 — Martin-Enlart = Martin, H. Enlart, C., L'art roman en Italie. Paris, 1912–1924. I–II. — Hamann = Hamann, R., Deutsche und französische Kunst im Mittelalter. I. Marburg 1923. — Krautheimer = Krautheimer-Hess, T., Die figurale Plastik der Ostlombarden von 1100 bis 1178. Marburger Jahrbuch. IV. 1928. — Ricci = Ricci, C., Romanische Baukunst in Italien. Stuttgart, 1925.

² A fonatokba foglalt palmettákkal diszített oszlopot később a fonatos-rozettás oszlop váltotta fel, mely előfordul Budán (töredék a Főv. Múz. Kőtárában) és Gyulafehérvárt (a székesegyház déli kapuja).

kapu. *Szőnyi* 96, 97 és 666. sz. oroszlános töredékek = Venturi III. p. 84. Vezzolano, S. Maria, kapu. *Szőnyi* 123. sz. boltozatborda-töredék a zárókővel = Hamann Abb. 98. Piacenza, Duomo, choris; Krautheimer Abb. 69. Piacenza, Museo civico, architrav. *Szőnyi* 136. sz. oszloptörzs (32. kép) = Martin-Enlart I. Pl. 64. Pavia, S. Michele kapu. (31. kép) *Szőnyi* 141. sz. ívrészlet = Martin-Enlart I. Pl. 12. Parma, Catt. pillérfő; Pl. 67. Pavia, S. Michele, északi kapu; II. Pl. 24. Pavia, S. Pietro in Ciel d'oro, kapu. *Szőnyi* 272—280. sz. párkány- és ívhomlokzat-töredékek = Martin-Enlart I. Pl. 25.¹ Piacenza, Városház. *Szőnyi* 532. sz. fülketöredék = Martin-Enlart I. Pl. 10. Parma, Catt.



33. KÉP. MODENA, DÓM
OSZLOPFŐ.



34. KÉP. PÉCS, DÓM-MÚZEUM
PARAPETUM-TÖREDÉK.

pillérfő; II. Pl. 72. és 74. Verona, S. Zeno kriptabejárat íve. *Szőnyi* 546. sz. fülketöredék = Martin-Enlart I. Pl. 12. Parma, Catt. pillérfő; II. Pl. 24. Pavia, S. Pietro in Ciel d'oro, kapu. *Szőnyi* 579—581. sz. ív- és párkányrészletek = Martin-Enlart I. Pl. 7. Parma, Catt. oldalkapuk díszítése. *Szőnyi* 682. sz. parapetum (34. kép) = Martin-Enlart I. Pl. 52. Modena, Catt., oszlopfő a kriptából (33. kép)]. Továbbá igen számosak az olyan olasz motívumok, melyek, ha szóról-szóra nem is egyeznek meg a fennmaradt pécsi darabok ornamentikájával, mégis kétségtelen rokonságot mutatnak velük. (V. ö. Ricci és Martin-Enlart

¹ A piacenzai városházát 1281-ben alapították, vagyis későbbben, mint hogy a pécsi székesegyház szobrászi díszé elkészült. A késői dátum azonban nem áll az analógia útjában, hiszen tudjuk, hogy az ornamentika elemei hosszú időközön keresztül állandóak szoktak maradni.

publikációit, főleg a Parma és Pavia vidékéről közölt felvételeket.) Ezek a pécsi és az olasz motívumok tulajdonképpen egy azonos szellemű és anyagú formakincs különböző változatait alkotják, melyek között természetesen mutatkoznak is egyes kisebb eltérések, — hiszen a kőfaragók kezén az eredeti formakészlet egyre alakult, fejlődött, változott — mégis feltétlenül egy közös eredetre vezethetők vissza, és pedig, mint az analógiák mutatják, a románkori Lombardia dekoratív szobrászatára.

Ugyanehhez a lombard eredetű formakincshez tartozó motívumok előfordulnak Magyarországon máshol is,¹ így pl. Czikó (Tolnamegye), Székesfehérvár, Szeged, Gyulafehérvár és Halmágy (Nagy-Küküllő-megyé) románkori ornamentális töredékein, amelyeken több pécsi motívum megismétlődik.²



35. KÉP. FORLI, SAN MERCURIALE
ALVÓ KIRÁLYOK.



36. KÉP. PÉCS, DÓM-MÚZEUM
ALVÓ KIRÁLYOK.

Meglepő egyezéseket találhatunk a figurális domborműveken is. Egyes kompozíciók és ikonográfiai motívumok pontosan kimutathatók olasz emlékeken. (Három királyok álma³ (36. kép) — Forlì, S.

¹ Czikó, Fot. Műeml. Orsz. Biz. negatívgy. 3466. sz. = Szőnyi 141. sz.; Székesfehérvár (v. ö. a székesfehérvári múzeumban levő nagyszámú töredéket a pécsi katalógussal); Szeged, Fot. Műeml. Orsz. Biz. negatívgy. 3192. sz. = Szőnyi, 99. sz.; Halmágy, Fot. Műeml. Orsz. Biz. negatívgy. 1381. sz. = Szőnyi 532. sz.; Gyulafehérvár (l. a székesegyház kótarában lévő töredékeket).

² Somogyvárról származó töredékek között előfordul egy motívum, mely Pécssett is szerepel, a félpalmettás inda (Szőnyi, 532. sz.), de franciás felfogásban és így érdekes ellentétet képez a pécsi darab nyugodt, olaszos szellemével. (Arch. Közl. XX. 1897. 149. l. 11. kép.)

³ Ez az ikonográfiai megoldás a francia művészetben többször előfordul. (V. ö. Gál, op. cit. p. 67. n. l.) Ha e példák közül egyet, pl. az autuni oszlopfőt (Mále, É., L'art religieux en France au XII. siècle. Paris, 1922. Fig. 56.) összevetjük az olasz

Mercuriale (35. kép); Menekülés Egyiptomba — Fano, Arcivescovado, töredék a Dómból;¹ Bethlehemi gyermekgyilkosság — Spalato, Duomo, kapu;² Királyok imádása (királyok tarisznyái) — Borgo S. Donnino, Catt.,³ (továbbá a népies felfogás tekintetében v. ö. a forli-i S. Mercuriale lunettájával.) A Bűnbeesés jelenete Ádám és Éva térdben kissé megrozkodó alakjával és a fára feltekeredő kígyó jellemző mintázásával végső fokon a modena-cremonai típusra megy vissza. Az olasz románkori figurális oszlopfők kedvelt és mindennapos motívuma, a farkába kapaszkodó szirén szintén előfordul Pécsen, mégpedig teljesen úgy, ahogy egy Sagra di S. Michele-i⁴ oszlopfőn látható.⁵ Az ú. n. Ádám-oszlopfőt az emberi és fantasztikus állati alakok keverése, főleg pedig a szemek és a tollas részletek kezelése a piacenzai dóm oszlopfőihez⁶ kapcsolja. Itt azonban tekintetbe kell vennünk, hogy az Ádám-oszlopfő, a szirénessel együtt igen durva és provinciális munka a piacenzaiakhoz képest. Szintén Piacenzára emlékeztet a szemkezelés tekintetében egy angyalrelief fejtípusa,⁷ (Szőnyi 700. és a 708. számú töredék-Venturi III. fig. 156.), természetesen a kor- és stíluskülönbségek beszámításával. Olasz hatásra vall a reliefszalagnak árkádokkal való keretelése

és magyarországi darabbal, kitűnik, hogy az ábrázolás szelleme, a formafelfogás különbözőségén kívül ikonográfiai eltérések is elválasztják a két típust egymástól (a francia darabon szakálltalan fejek szerepelnek, a királyok egyes tagjai nincsenek teljesen eltarva stb.). A pécsi mester tehát nem innen, de olasz földről vette mintaképét.

¹ Venturi, A., *Storia dell'arte italiana*. III. Milano 1904. p. 277.

² Venturi III. p. 106.

³ Ricci op. cit. S. 53.

⁴ Venturi III. p. 123.

⁵ A farkába kapaszkodó szirén motívuma tulajdonképpen antik eredetű. Előzménye látható a spalatói Diocletianus-palota octogonjának (most Battistero) gyámkövéen. (Rivoira, *Le origini dell'architettura lombarda*. Milano. 1908. p. 143. fig. 133.) Mint oszlopdísz gyakran előfordul Észak-Itáliában. (Parma, Catt. Martin-Enlart I. Pl. 11; Cortazzone, S. Secondo, Venturi III. p. 121.) — Itt említjük meg, hogy Borosjenőről (Arad megye) szintén beszállítottak a M. Nemzeti Múzeumba egy oszlopfőt, farkát fogó szirénrel. A pécsi szirénes oszlopfőt említi különben G. Balș, a romániai templomok díszítésére szolgáló mázas korongok tárgyalása alkalmával, melyeken szintén szerepel ez a motívum. Magyarozatképpen felsorol több olasz analógiát, melyek azonban a pécsi darabbal nincsenek közvetlen kapcsolatban. (Balș, G., *Bisericile lui Stefan cel Mare*. București, 1926. p. 231—232. Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice. Anul XVIII. 1925.)

⁶ Venturi III. fig. 156.

⁷ Az angyalalak ikonográfiai megfogalmazása szintén olasz eredetű. A pavai S. Michele-templom baloldali kapuja felett lévő angyal (Martin-Enlart I. Pl. 63.) beállításban, a kezek és szárnyak elhelyezésében előzménye a pécsi angyalrelief típusának.

(Jézus születését ábrázoló reliefen még láthatók ennek nyomai) és az architektonikus abbreviaturák használata.¹

A nagyszámú olasz analógia mellett egy francia motívum is feltűnik: az angyalok híradását fogadó pásztorok keresztbe vetett láb-beállítása, mely francia, toulouse-i eredetű. Francia hatás alatt azonban megvolt Olaszországban is,² s a pécsi alakok szinte közelebb állnak a józanabb, olasz átfogalmazáshoz, mint a francia eredetihez.

Analógiáink közül egyesek a pármái iskola területére vezetnek és éppen ezen a nyomon véljük megtalálhatni a mestert, akinek környeze-



37. KÉP. PÉCS, DÓM-MÚZEUM. SÁMSON TÖRTÉNETE.

téből a pécsi reliefs stílusa — legalább is fő jellemvonásaiban — származhatott: ez pedig az olasz románkori szobrászat legnagyobb egyénisége: Benedetto Antelami. Az ismét karcsú, de valószerű arányok, a redőkezelés jellemző sajátosságai, a reliefstílus mind ezt a következtetést feltételezik, mely egyes, feltétlen biztos analógiák által is megerősítést nyer. Egy pécsi relief, mely az Utolsó Vacsora-jelenet töredékét (42. kép) képezheti, a legapróbb részletekig megegyezik Antelami egyik munkájának hasonló részletével (Heródes lakomája. Parma, Battistero. 43. kép). Feltűnő egyezéseket találunk a redőkezelésben is. A pécsi

¹ V. ö. pl. Modenában a Duomo híres homlokzatreliefjeit.

² Pisa, S. Paolo a ripa d'Arno. V. ö. Biehl, W., Toskanische Plastik des frühen und hohen Mittelalters. Leipzig. 1926. Taf. 98.

reliefek redő-stílusának egész rendszere Antelami művészetéből származik, mely viszont az olasz románkori szobrászat közvetlen megelőző korszakának redő-stílusából fejlődött ki. Az elemek azonossága részletesen kimutatható. Antelami és körének munkáin mind megtaláljuk a pécsi reliefek redő-kezelésének jellemző részleteit: ezek a V-alakú, a ruhák alsó szélén zezzugosan szögbetört, a lábszárakon ívelődő redők motívumai, az alsó rész sajátos hármas beosztása és egy különösen feltűnő momentum: a díszített szél (Heródes lakomája. Parma, Battistero).



38. KÉP. PÉCS, DÓM-MÚZEUM.
KIRÁLYOK IMÁDÁSA ÉS A HERÓDES ELŐTT MEGJELENŐ KIRÁLYOK.

Ezek az elemek azután teljesen hasonló elrendezésben is tűnnek fel. Általánosan előforduló motívum Pécsen a lábakon ívben lefelé öblösödő redő, a két lábszár közé türemlő ruharésszel [pl. a megvakított Sámson vezető ifjú (37. kép), Heródes előtt megjelenő királyok (38. kép)]. Megmerevedett átvétele ez annak a sémának, melyet Antelami oly gyakran használt, a páрмаi püspöki trónuson (40. kép) még kötött szigorúsággal, majd meggazdagodott formában a Battistero főkapujának frizén (43. kép). Azután hasonló motívum a vállról vagy karról lefelé húzódó köpenyszárny, mely oldalra csapódik, lent egymás fölé rétegeződő végződéssel [pl. a fákat tépő Sámson—Parma, Battistero, a nyugati kapu egyik keretreliefje (39. kép)]. Továbbá a szélesen, V-alakban lefelé törő rész,



39. KÉP. PARMA, BATTISTERO
A NYUGATI KAPU RÉSZLETE.



40. KÉP. PARMA, DÓM,
A PÜSPÖKI TRÓNUS RÉSZLETE.



41. KÉP. PARMA, BATTISTERO
BEMUTATÁS A TEMPLOMBAN (RÉSZLET).



42. KÉP. PÉCS, DÓM-MUZEUM
AZ UTOLSÓ VACSORA TÖREDÉKE.

oldalt a sűrűn egymásra rakott, de lent szétnyíló redőkkel (pl. a vak Sámson—Parma, Battistero, Heródes lakomája és Bemutatás a templomban).¹ (41. kép). A motívumok kissé provinciális jellegű feldolgozásából azonban már hiányzik az Antelami-iskola biztos, rendszeres és következetes vonalvezetése.

Mindamellettt Antelami hatása a pécsi reliefek stílusának² csak a magját képezi, ehhez járul még — mint egyéb analógiáink mutatják — Felsőolaszország többi művészi területeinek, ezenfelül pedig az angyalok, az apostolok és az apokaliptikus vénék sorozatának túlhalmozott díszítésű, gazdag és sematikus redőkezelésű alakjaira vonatkozólag Bizánc egykorú művészetének erős befolyása.³

A pécsi kriptalejárat reliefjeinek keletkezési idejét, — miután az analógiák a XII. század végéről, illetőleg a századfordulóról valók — a XIII. század elejére kell tennünk.



43. KÉP. PARMA, BATTISTERO
HERÓDES LAKOMÁJA.

Sajnos, e kutatási területen is élenként érezteti hatását az a körülmény, hogy az idevágó külföldi emlékegy még nincs kellőleg kiadva és feldolgozva, az eddigi publikációk leginkább csak az egyes kimagasló mun-

kákra szorítkoznak. Itália provinciális románkori szobrászata jórésztben ismeretlen. Ennek következtében saját, kisebb jelentőségű emlékeink művészi eredetének teljes felderítését és a hozzájuk fűződő problémák végleges tisztázását legnagyobbbrészt csak a jövőtől várhatjuk.

¹ Ezeken kívül, mint további analógiákat a redőkezeléshez v. ö. : Martin-Enlart, I. Pl. 7 (Parma, Catt.), 37, 38, 40, (Borgo S. Donnino, Catt.) II. Pl. 53, 56, (Pisa, Battistero kapu, mely feltétlenül Antelami hatása alatt készült. Itt a pécsi reliefek alakjainak jellegzetes lebegő járása is feltalálható).

² A pécsi reliefek olasz igazodásával szemben franciás szellem nyilvánul meg a kalocsai régi székesegyház Péter apostolt és az angyalt ábrázoló domborművén. (Magyarország Műemlékei. IV. 1915. 52. l.) Bár a ruhák alsó, zezugos szélű redőmotívuma hasonló, mégis a feldolgozás módja, a stílus és a felfogás lényegileg eltérő.

³ V. ö. a berlini Kaiser Friedrich Museum következő reliefjeit : Katalog Wulff, No. 1098, 1099, 1700.



Fot. Kunstgesch. Seminar, Marburg.

44. KÉP. JÁK, AZ APÁTSÁGI TEMPLOM
HOMLOKZATA (RÉSZLET).



45. KÉP. BORGO SAN
DONNINO, DÓM. DÁVID.

II. JÁK.

A jáki apátsági templom építészeti és szobrászati problémáival a legutóbb Hamann¹ foglalkozott. Meghatározta az itt megnyilvánuló különböző külföldi hatásokat és ezeknek során a szobrászati dísz legkiemelkedőbb darabjait, a főkapu Krisztus- és apostolszobrai (44. kép) a bambergi dóm Fürsten-

¹ op. cit. II. 1923. S. 161.
és köv.



46. KÉP. BORGO SAN
DONNINO, DÓM. EZÉKIEL.

Portaljával hozta kapcsolatba. Ez az összefüggés a fejtípusokra vonatkozólag minden kétséget kizáróan fennáll, de már a jáki apostolok plasztikus, változatos, részletekben gazdag, és egységes rendszerben mozgó redőstílusa nehezen magyarázható a bambergi szobrok puhán elomló, nagy, síma felületekkel dolgozó redőkezelésével. Viszont szembetűnő egyezéseket mutat Antelami redőstílusával, különösen a borgo s. donninoi Dávid és Ezechiél szoborral. (45. és 46. kép).¹ Teljesen azonos az alsó rész hármass elrendezése — középen a mély öbölbe csapódó résszel, kétoldalt pedig könnyedén gyűrűző redőkkel, melyek egyes tagokat, pl. a térdet kihangsúlyozva folytatódnak tovább és újra feltűnnek a karokon, majd szélesebb ívbe verődve a mellen — továbbá a nyakban összetorlódó redők, a felhúzott ruhakészlet ritmusa, az egyik karon meghúzott, a másik oldalon szabadon leomló köpeny motívuma, sőt az egyik apostolnak (Krisztus baloldalán a harmadik) még kézbeállítás is pontosan követi Antelami Ezechiél-jének kéztartását.²

Elismerésreméltó azonban az a mód, ahogyan a jáki mester a többfelől, különböző művészi területekről átvett motívumokat önállóan, nagy változatossággal felhasználja és ügyesen egybeolvasztja, úgyhogy az eltérő hatások keveredéséből harmonikus mű jött létre, mely méltán tekinthető a középkori magyar művészet egyik legegységesebb alkotásának.³

¹ Arra a körülményre, hogy a jáki szobrok felfogásában olasz szellem nyilvánul meg, először Gerevich Tibor mutatott rá, ki római hatást feltételez. (Gerevich T., *L'arte antica ungherese*. Roma. 1930. p. 6.)

² A jáki redőrendszer olasz eredetét bizonyítja ellentétes felfogásával a trieri Provinzialmuseum egy reliefje is (Panofsky E., *Die deutsche Plastik vom XI. bis XIII. Jahrhundert*. München, 1924. Taf. 49.). A redőkezelés itt kb. ugyanolyan elgondolású, mint Jákon, mégis felfogása, kidolgozása amazétól egészen eltérő és egy ellentétes szellem, a francia művészet behatását tükrözi. A német szobrászat eltérő stílusa egyébként más ilyenfajta emlékeken is megnyilvánul (v. ö. Beenken, H.: *Romanische Skulptur in Deutschland*. Leipzig. 1924. S. 75, 167, 203, 259). A francia emlékek meg éppen szöges ellentétben állanak a jáki szobrokkal (v. ö. Vitry, P.—Brière, G.: *Documents de sculpture française au Moyen Age*. Paris. 1904. Pl. XXVI, XXVIII, XXX, XXXII. stb.).

³ Egyébként a jáki apátsági templom építészeti felépítésében is kimutathatók olasz motívumok, mint pl. a kapu melletti, oszlopot tartó oroszlánok, egyes díszítő motívumok a kapubéleteken stb. A főkapu felépítése is a lombard, előépitményes kaputípus egy változataként hat, a tympanonalakú lezárás pedig a törpe galériás román kori olasz templomhomlokzatokra emlékeztet (pl. Pavia, S. Michele stb.).

III. GYULAFEHÉRVÁR.

Antelami művészetének távoli hatását tükröztetik a gyulafehérvári székesegyházban levő reliefek (Péter és Pál apostolok, Jegyesek¹ [47. és 48. kép]) alakjainak redőstílusa is. Ezek az egyszerű, provinciális darabok mintegy késői, de alapvonásaiban hű redukcióját képezik a nagy



47. KÉP. GYULAFEHÉRVÁR, SZÉKESEGYHÁZ
SZENT PÉTER ÉS PÁL.



48. KÉP. GYULAFEHÉRVÁR,
SZÉKESEGYHÁZ, «JEGYESEK».

olasz mester monumentális és magától értetődően választékos stílusának. A leegyszerűsítés ugyanilyen tendenciája nyilvánul meg már a mester közvetlen környezetében, olasz földön is. (V. ö. Borgo S. Donnino-ban a katedrális baloldali kapuján az előépítmény tympanonját [49. kép]).

¹ A gyulafehérvári «Jegyesek» szokatlan motívumára vonatkozólag v. ö. Borgo S. Donnino, Cattedrale (Martin-Enlart I. Pl. 39.) és Bologna, S. Pietro e Paolo (Martin-Enlart II. Pl. 28.), ahol előfordul ugyanez az ikonográfiai típus.



49. KÉP. BORGO S. DONNINO
DÓM, KAPURÉSZLET.

IV. ESZTERGOM.

Románkori székesegyházaink másik nagyszerű példája az esztergomi bazilika, mely — hasonlóan a pécsihez és székesfehérvárhoz — szintén az olasz művészet hatása alatt jött létre, mind egészében, mind részleteiben.¹ Gazdag szobrászi díszének fénypontja a híres Porta Speciosa lehetett, mely még most is, egyes töredékeiben méltón bizonyítja az egész elpusztult műalkotás kiválóságát.

A kapu felépítése teljes egészében ismeretes a Klimó-féle XVIII. századi vízfestmény alapján, és így tudjuk, hogy a Felsőolaszországban, általában egész Itáliában igen elterjedt lombard előépítményes kaputípushoz tartozott,² pontosabban ahhoz a változathoz, mely a balda-

¹ A fennmaradt dekoratív szobrászati maradványok közül többnek megtalálhatjuk olasz analógiáját. Így már Éber említette idézett cikkében (Műbarát, 1922.) a modenai dóm egyik oszlopfejét, mely pontos mintaképül szolgált az esztergomi levélspirálisokkal díszített oszlopfőnek. Ez a típus Itáliában Modenán kívül a pármái Battisteróban is megvan (Martin-Enlart, I. Pl. 22.), azonkívül előfordul Dél-Franciaországban (Arles és Avignon), de az olasz és magyar típustól eltérő formában. Az ú. n. árka-dós oszlop-fő (50. kép) típusa Toscanából származik, Pisa, Lucca művészetében volt mindennapos. Csak a legközelebbi analógiákat említjük: Pisa, Duomo (51. kép) (Papini, R., Pisa. Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Ser. I. fasc. II. Parte I. Roma, 1912. p. 72.; Martin-Enlart, II. Pl. 46.), Pisa, Campanile (Papini, op. cit. p. 214.), Lucca, S. Maria Forisportam (Ricci S. 90.), Lucca, S. Giusto (Ricci S. 98.). Elvétve előfordul Felső-Olaszországban is (Borgo S. Donnino, Catt. Martin-Enlart, I. Pl. 41. Ferrara, Catt. Martin-Enlart, I. Pl. 72.), de a magyarországi emlékektől távolabb álló mintázásban. Ugyanezt az oszlop-főtípust megtaláljuk Pécsen (Szőnyi 329. sz.), Kisebényen és provinciálisabb formában Veszprémben, továbbá egy budai darabon (Főv. Múz. Kötára), mely Horváth Henrik szerint a kelenföldi Boldogasszony templomából való (Magyar Művészet, 1932. 105—106. l.), azonkívül Erdélyben Gyulafehérvárt (nagyon megkopott töredék a székesegyház kőtárában). A szőlőfürtös pillér-főhöz távolabbi analógiaként említünk egy lunettát a viterboi múzeumban (Ricci, S. 131.), mely azonban formakezelésében már naturalisztikusabb, mint az esztergomi töredék.

² Magyarországon az oroszlános kaputípus rendkívül elterjedt. Okleveleink is megemlékeznek arról, hogy törvénytörvények a királyok «inter leones» osztották az igazságot (Forster Gy., Az esztergomi bazilika. III. Béla magyar király emlékezete c. munkában. Bp. 1900. 179. l.), vagyis a székesegyházak oroszlános kapujában. A következő helyeken maradtak fenn oszloptartó oroszlántöredékek: Esztergom, Szepeshely, Farnos (tulajdonképpen Almás, Kolozs megye), Nádudvar (Hajdu megye), jelenleg a debreceni Déri-múzeumban, Buda, állítólag a kelenföldi Boldogasszony-templomból származó, XIII. sz. közepéről való oroszlán (Budapest, Fővárosi Múzeum Kötára), Ják. Van példa a kapu feletti ív kiugró gyámkövein ülő oroszlánokra is, melyek Toscanában, főleg Luccában sűrűn fordulnak elő, Magyarországon pedig Karcsán találhatók (ugyancsak Luccára utalnak a karcsai kapubejárat akanthusdíszes oszlopfejezetei is).

chinos és a félkörívben bemélyedő, féloszlopokkal tagolt kaputípus összekapcsolásából keletkezett. (Pl. Ferrara, Duomo; Borgo S. Donnino, Catt.) Az előépítmény oszlopait guggoló alakok és oroszlánok hordozták, éppúgy, mint például a piacenzai és Borgo S. Donnino-i dómban. A két oroszlán közül fennmaradt az egyik, a baloldali¹ (52. kép), ha erősen sérült állapotban is. Ez a darab azonban oly kitűnő és művészi sajátságai annyira jellegzetesek, hogy töredékessége ellenére is elég alapot nyújt arra, hogy megkísérelhessük művészi leszármazását közelebbről kimutatni. Hozzá hasonló oroszlánábrázolásokat csak a felsőolaszországi dómokban találhatunk, legközelebb állanak pedig Antelami nagy-

szerű oroszlánjai. (Parma, Duomo, püspöki trónus [53. kép] és Parma, Battistero, keresztelőmedence [54. kép].) Rokon mind a



50. KÉP. ESZTERGOM, FŐSZÉKESEGYHÁZ.
OSZLOPFŐTÖREDÉK.



51. KÉP. PISA, DÓM.
KAPURÉSZLET.

három darabon a tektonikus felépítés (mindegyik hosszan előrenyújtott lábán fekszik, fejüket oldalvást felvetik), rokon az oroszlántest megfogalmazása és a kidolgozás részletei, (fejtípus, sörénykezelés, a sörénynek a fej többi részétől élesen elhatárolt, lángnyelv-koronaszerű kiképzése, a bordák vonalas, bemélyített jelzése stb.). Ugyanennek a harcias oroszlántípusnak további fokozását jelenti a borgo s. donninoi katedrális két félelmes erejű kapuoroszlánja, melyek Antelami köréből kerültek ki.

Antelami püspöki trónusa az újabb kutatók, mint Toesca², véleménye szerint, 1196 (a Battistero dátuma) előtt készült, Ven-

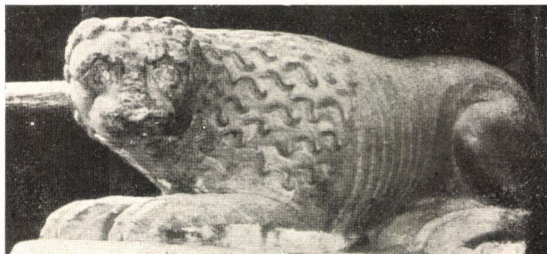
¹ Esztergom, Főszékesegyház, modellterem. Anyaga vörösmárvány. Méretei: 1,06 m hosszú, 0,80 m magas elöl, 0,43 m magas hátul, 0,33 m széles hátul.

² Toesca, P., Storia dell'arte italiana. I. Torino, 1927. p. 891. n. 23.



52. KÉP. ESZTERGOM, FŐSZÉKESEGYHÁZ. OROSZLÁN-TÖREDÉK.

53. KÉP.
PARMA, DÓM.
A PÜSPÖKI
TRÓNUS
RÉSZLETE.



54. KÉP. PARMA, BATTISTERO. A KERESZTELŐMEDENCE RÉSZLETE.

turi¹ szerint 1196 után, a Battistero befejezését követő időkben. Toesca felfogása stíluskritikailag megokoltabb, mivel a püspöki trónus félre- ismerhetetlenül magán viseli egy korábbi fejlődési korszak jegyeit. A keresztelőmedence, miután a Battistero építésének kezdetét a kapu- felirat alapján 1196-tal szokták megjelölni, körülbelül a század végén, a XIII. század elején készülhetett. Kérdés azonban, hogy ez a felírás tényleg az egész épületre, vagy pedig csak magára a kapura vonatkozik-e? Utóbbi esetben a keresztelőmedence dátuma hátrábbtolódhatik.

Az esztergomi Porta Speciosa keletkezési idejét, miután a tym- panonban III. Béla király szerepel, az ő halála éve, vagyis 1196 előttre, legkésőbb 1196-ra szokás tenni. Nincs azonban tisztázva a székesegyház leégésének pontos dátuma sem, ami 1188—98 között történhetett.² Ellen- ben tudjuk, hogy az esztergomi érsekség Turdos falut Imre király- tól, tehát a XIII. század első évtizedében kapta ajándékba, márvány- fejtés céljára.³ Ebből következik, hogy ebben az időben Esztergomban még folytak építkezések, sőt valószínűleg ekkortájt indulhattak meg erőteljesebben, miután márványra volt szükség. Különben sem való- színű, hogy egy olyan nagyarányú és hatalmas munka, mint egy szé- kesegyház ujjáépítése, rövid pár év alatt elkészülhetett volna. Így fel- tételezhetjük, hogy az esztergomi Porta Speciosa oroszlánja körülbelül a XIII. század első két évtizedében keletkezett.

*

Mint a tárgyalt emlékek bizonyítják, Benedetto Antelami erőteljes művészetének hatása, mely úgyszólván egész Felső- és Középtáira kiterjedt,⁴ sőt az Alpokon túli területeken is nem egy helyen érezhető, a távoli Magyarország középkori szobrászatára is irányítólag⁵ hatott.

Balogh Ilona.

¹ Venturi, A., *Storia dell'arte italiana*. III. Milano. 1904. p. 286.

² Forster op. cit. 174. l.

³ II. András király oklevele említi 1217-ben. Ő ugyanis elvette a falut, de ekkor, 1217-ben, visszaadta az érsekségnek. Szentpétery I., *Az Árpád-házi királyok oklevelei- nek kritikai jegyzéke*. I. Budapest, 1923. 317. szám. 103.—104. l. (V. ö. Kampis A., *A középkori magyar faszobrászat történetének vázlata 1450-ig*. Budapest, 1932. 7. l.)

⁴ V. ö. Toesca op. cit. pp. 773—783.

⁵ Hogy az olasz román kori szobrászat hatása Magyarországon ilyen nagy mértékben elterjedt, azt nyilván művészvándorlás segítette elő. Tudjuk, hogy Boldog Margit vörös-márvány koporsóját Albert és Péter lombard mesterek faragták 1271-ben (*Nyelvemléktár* VIII. k. Bp. 1879. 37. l.). Bizonyára rajtuk kívül és őket megelőzőleg még számos olasz kőfaragó dolgozott hazánkban.

EGY VELENCEI TRECENTOFEJ.

Géber Antal miniszteri tanácsosnak és feleségének gyűjteményében van egy szakállas férfit ábrázoló, kis márványfej (55. kép). Nyilvánvalóan kisebbméretű szoboralak töredéke egy magas domborműről. A márványfej kora és nemzetisége felett eddig sokat vitáztak. Egyesek franciának, mások délnémetnek, majd rajnainak mondták, sőt Tilmann Riemenschneider neve is felmerült az alkotással kapcsolatban. Pedig a márványfej kétségtelenül velencei munka a XIV. század közepéről. Még a kört is meg lehet határozni, amelybe az érdekes töredék tartozik.

A velencei S. Simeone Grande templomban, a főoltártól balra fekvő kápolnában vannak *Beato Simeone próféta síremlékének maradványai* (56. kép). A próféta fekvő alakja felett egy befalazott feliratos táblán olvashatjuk, hogy a próféta maradványait 1317 február havában a régebbi síremlékből (arcából), amelyben a holttest 114 évig pihent, ide vitték át és, hogy a síremlék a templom plébánosának, Bertolomeo Ravachaulónak költségén készült. A felirat végén ez a fontos két versor áll:

*Celavit Marcus opus hoc insigne Romanus
Laudibus non parcus est sua digna manus.*

Eredetileg a síremlék a főoltár ékességét alkotta, mint azt Sansovino¹ egykori leírásában olvashatjuk. Mostani helyére csak később került, miután az alkotást széjjelszedték. A próféta alakja jelenleg úgy fekszik a kisebb szarkofágon, hogy párnán nyugvó feje és lábszárnak végei kétoldalt kiállanak. Nyilvánvalóan nem így nézhetett ki az eredeti kompozíció.

¹ *Francesco Sansovino*, Venetia Città Nobilissima 163 old.: «San Simeone che giace in uno sepolcro marmo posto sopra l'altar maggiore, con la figura di esso santo distesa sopra il sepolcro.»

A rendkívül fontos plasztikai alkotással többen foglalkoztak. Venturi¹ úgy a felírás paleografiai, mint a fekvő alak stilisztikai sajátosságánál fogva a XIV. század végére helyezi a sír- emlék keletkezési időpontját, míg Planiscig² az összes tulajdonságok, a még tekintetbe jöhető felírások figyelembevételével is azt véli, hogy az érdekes szobrászi munka valóban 1317-ben keletkezett. Venturi előtt nem is kételkedett senki abban, hogy a felírás a fekvő szobor létrejöttének időpontját is meghatározza, és

¹ A. Venturi : Storia dell'Arte italiana VI. 33. old.

² Leo Planiscig : Geschichte der venezianischen Skulptur im XIV. Jh. Jahrbuch der kunsth. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XXXIII. 1916. 75. old.



55. KÉP.

MÁRVÁNYFEJ, XIV. SZÁZADI VELENCEI MUNKA.
Géber Antal gyűjteményéből.

hogy ez nem kizárólag a szent földi maradványainak áthelyezésére vonatkozik. Pedig az 1317-es évszám semmiképen sem egyezhetik a szobor keletkezési idejével, mert ennek stílusa feltétlenül fejlettebb dekoratív ízlésre vall.¹ Marcus mester bizonynyal Giovanni Pisano-nak egyik sienai tanítványától örökölte művészi felfogását, mert a szobor nemcsak a római Cosmas-mestereknek még Arnolfo di Cambio által felfrissített stílusától, hanem a velencei mesterek helybeli modorától is teljesen eltér és Giovanni Pisano kései, távoli befolyását tükrözi vissza. Ilyen fejlett alkotást az észak-olaszországi plasztika a trecento elején nem hozhatott létre. Nincs igaza Planiscig-nek, aki Marcus Romanust Nicola Pisano művészetével hozza összeköttetésbe, de nincs igaza Berteaux-nak² sem, aki viszont Giovanni Pisanót teszi meg Marcus Romanus mesterének.



56. KÉP.

Mi ezúttal csak a fekvő alak fejét vizsgáljuk meg. Kétségtelen, hogy a dús szakállal és hajzattal övezett arcot egyfelől a naturalizmus, és a dekoratív módon továbbfejlesztett antik hagyományok hatják át, másfelől mintha a velencei gótika játékos kalligráfijára éltetné ezt a csendesesen pihenő, hatalmasan szép próféta-fejet. Az arcot beesett szemek, hangsúlyozott arccsontok, a homlok ráncai, egyenes, finom orr, a kissé nyitott, vastag ajkak jellemzik, melyek mögött a fogak is látszanak.

A haj és a szakáll szimmetrikusan, ornamentálisan csavarodó fürteit, csigáit a fúró szaggatta fel. A haj szinte parókaszerűen fekszik a koponyán, a szakáll pedig gótikus lombdíszek módjára úzi játékait. Mintha csúcsíves templomok díszítő faragványait látnánk. A Szent Márk-templom homlokzatának stilizált levélornamentikája is így lobog az ég felé.³ Ezt a kivételes alkotást okvetlenül másoknak kellett Velencében megelőzni, amelyek monumentális és egyben játékos stílusát előkészítették.

Igy is történt. Ugyanebben a velencei templomban és az udinei Carminiben találjuk az alkotást megelőző emlékeket. Az egyik egy

¹ Ybl Ervin : A gótikus szobrászat Olaszországban. 150. old.

² Leo Planiscig : op. cit. 80. old. és Emile Berteaux : La sculpture du XIV^{me} siècle en Italie et en Espagne, Michel Histoire de l'Art II. 2. 639. old.

³ Leo Planiscig : op. cit. 95. old.

dombormű ev. Sz. Jánossal és a donatorral (57. kép), a másik *pordenò* *ei Beato Odoricónak, a XIV. század híres keleti utazójának szarkofágjáról való reliefpár* (58. kép). Az utóbbi síremléket szintén széjjelszedték, a fennmaradt okiratok azonban megőrkítik az alkotás mesterének nevét és időpontját. *Philippo de Venetiis* mester készítette a szarkofágot, és 1332 május 10-én fizették meg munkáját.¹ Venni, XVIII. századi író munkájában² megnevezi a mester családi nevét, szerinte *Filippo de Santi veneziano*-nak hívják a szobrászt. Ma már nem lehet megállapítani, hogy Venni honnan merítette adatát, de megbízhatóságához



57. KÉP.



58. KÉP.

nem fér kétség, vagyis Beato Odorico szarkofágját is olyan mester alkotta, aki minden bizonnyal tagja volt a Velencében és környékén a trecentóban nagy szerepet játszó *de Sanctis* szobrászcsaládnak.

Az egykori szarkofág mellső és hátsó lapját ékesítette a két dombormű, amely bennünket érdekel, és amelyek közül az egyik Beato Odorico prédikációját, a másik pedig nagyobb figurális kompozíció keretében a szent sírhatételét ábrázolja. Mind a két reliefen Beato Odorico fejének plasztikai stílusa közeli rokonságban van B. Simeone fejével. Bár a kisméretű alakokon még nem olyan kaligrafikusak és ornamentálisan stilizáltak a haj és a szakáll fürtei, de itt is szimmetrikusan csavarodnak. Jellemzőek a vastag ajkak, a nyitott száj, a látható

¹ *Leo Planiscig* : 86. old.

² *Venni* : *Elogio storico alle gesta del B. Odorico dell'ordine dei conventuali* etc. Venezia 1761.

fogsor, a kiálló arccsontok, a mélyen ülő szemek, az egyenes orr, a kettős ráncsal tagolt homlok és az elálló, nagy fülek. Ilyen fülekkel a Beato Simeone fején már nem találkozunk. Egészben még kissé durvább a Marco Romano dekoratív stílusánál, noha a fúró munkája már itt is hozzájárult a formák lazább, könnyedebb érzetetéséhez.

Ugyanezek a tulajdonságok lépnek fel Szent János fején, a Simeone Grande-templom belsejében lévő reliefen. Annyira közeli rokonságban van a dombormű Beato Odorico reliefjeivel, hogy Planiscig¹ szerint szinte azonos kéz munkájának gondolhatnánk a domborműveket, ha nem kellene számolni a trecentóban uralkodó általános iskolai típusokkal.

Ezeknek a munkáknak családjába² tartozik a mi kis márványfejünk. Bizonyára egy relief-kompozíció maradványa, lehetséges, hogy része volt valamilyen szarkofágnak. Szintén szentet, vagy prófétát ábrázol. Nem teljesen en face nézhetett egykor a fej, hanem kissé balra fordult. A nyakon látható ráncok erre engednek következtetni, de ezt mutatja a két fül egyenlőtlen kidolgozása is. Míg a baloldali gondosan van kifaragva, addig a jobboldali fül, mely a háttér felé fordul, elcsenevészsedett. A fej mestere különben sem kedvelte a Filippo de Santi művein látható lapátfüleket. A haj és a szakáll fürtei ornamentálisabbak, szimmetrikusabbak, mint a reliefek fejein láthatók, de nem érik el B. Simeone fűrtjeinek lágy finomságát. Parókaszerűen üli meg a kettéválasztott haj itt is a fejet. A vastag ajkak a nyitott szájjal, a látható fogakkal, a mélyen ülő szemek, a kiálló arccsontok, a dupla ránc a homlokon, a fúró alkalmazása kétségtelenül mind olyan tulajdonság, amely márványfejünket is ebbe a körbe utalja. Valószínűleg Filippo de Santi Beato Odorico reliefje után és Marco Romano szép Beato Simeoneja között jöhetett létre. Erre vall a töredék stílusa, mely átmenetet alkot a két mester munkája között. Ezek a csalhatatlan stiláris sajátosságok úgy az alkotás korát, mint iskoláját meghatározzák. Márványfejünk kétségtelenül a XIV. század közepe táján létrejött, velencei munka.

Ybl Ervin.

¹ *Leo Planiscig* : op. cit. 92. old.

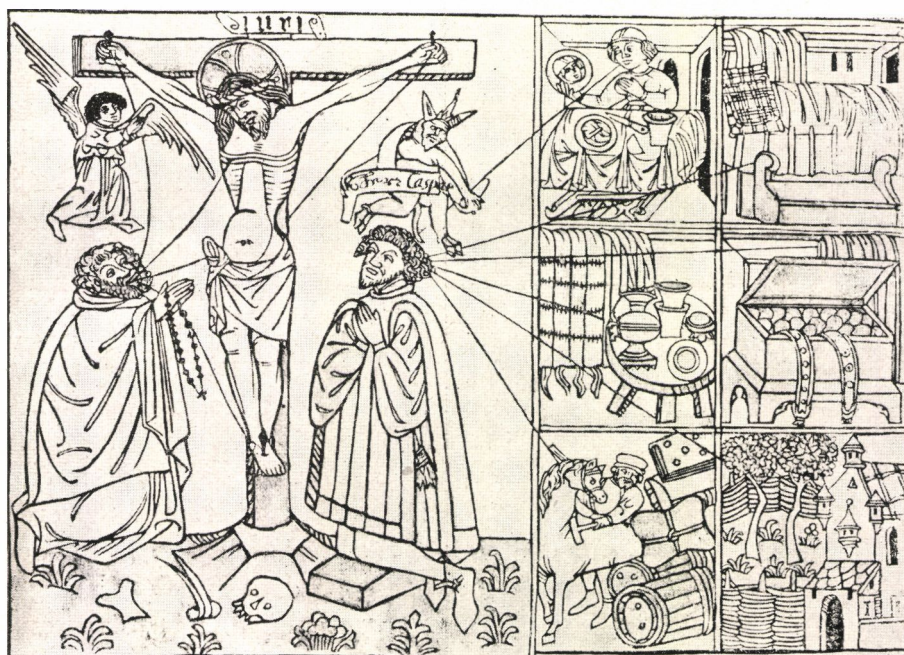
² Még Szent János evangélistának félalakját ábrázoló, dekoratív szobor a velencei Scuola di S. Giovanni Evangelista udvarában, a bejárati ajtó felett befalazva, tartozik a szobroknak ebbe a családjába.

«EVAGATIONES SPIRITUS»

(EGY KÉPMAGYARÁZAT ÉS ADATOK AZ ESZTERGOMI KERESZTÉNY MÚZEUM
FESTMÉNYEINEK TÖRTÉNETÉHEZ)

A képzőművészetek eszmetartalmát tekintve, a XV. század egyike a legdúsabban termő időszakoknak. A leáldozó középkornak spirituális világszemlélete és életfelfogása, mely az istenkeresést vallotta legfőbb, majdnem egyetlen tartalmának, ez az egységében is végtelenül sokszerű és bonyolult lelkiség maradék nélkül fel akart szívódni a művészetek tárgyköreibe. Áll ez elsősorban az Alpoktól északra virágzó két nagy, nemzeti művészetre: a franciára és a németre. Ezek a művészetek a középkor utolsó századában az elvont teológiai eszméket, erkölcstani tételeket, a hit tüzeiben izzó képzeletnek leggyengédebb, misztikus sejtéseit is a szemlélhetőség, a kézzelfoghatóság formáiba tudták foglalni. Nem lehet eldönteni, melyik volt az erősebb tényező: vajjon az egyháznak az a kisugározható törekvése, hogy tanait minden lehető módon, így a művészetek nyelvén is hirdesse, vagy pedig a képzőművészeteknek az a szinte mohó szomjúsága, mellyel keresve keresték a mélyértelmű, a költői szépségű, a magasztos tartalmat? Bizonyos csak annyi, hogy a két törekvés szerencsésen találkozott, s így lett az északi későközépkori művészet a «l'art pour l'art» vérszegény, életképtelen elvének egyik legtündöklőbb cáfolata. Tartalmi érték és jelentőség nélkül nincsen művészet ebben a korban. Az eucharisztia titkairól elmélkedő XV. századi művészet így alkotta meg azt a két rendkívül elterjedt ábrázolási típust, mely egészen a XVIII. századig továbbélt: a Szent ostya malma és Krisztus a borsajtóban. Ez a két kiragadott és egyaránt közismert példa is kellőképpen megvilágítja a későközépkori vallási művészet konkrétizáló eljárását, mellyel a legelvontabb eszméket is megjelenítette, s a közérthetőségnek olyan fokára hozta, mely a mai ember szemében olykor már-már szentségtörésnek tetszik.

Mióta Émile Mâle egyik alapvető könyve, *L'Art religieux de la fin du moyen âge en France*, a XV. századi francia vallási művészet gondolatgazdagságáról, a későgótika nyugtalan formái mögött rejlő, végtelenül gazdag tartalmi egységről rendszeres áttekintést adott, legalább egy részében tisztán látjuk ennek az átszellemített művészetnek roppant gondolatfelhalmozó és kifejező képességét. Pedig Mâle idézett munkája még csak a francia vallási művészet eszmeköreiről



59. KÉP. DÉLNÉMET FAMETSZET, 1430 KÖRÜL :
AZ ÁJTATOSAN ÉS A SZÓRAKOZOTTAN IMÁDKOZÓ EMBER.

sem nyújthatott hiánytalan szemlét. Éppen nemrégiben volt alkalmunk közölni az 1500 körüli picardiai festőiskolának egyik bájos alkotását a párisi Cluny-Múzeumból, mely a Madonna-ábrázolásnak Mâle által említettlenül hagyott, költői szépségű fajtáját képviseli.¹

Hasonló a helyzet a XV. századi német művészet esetében. A keresztény művészet tárgyköreinek legújabb német összefoglalása, Karl Küntle *Ikongraphie der christlichen Kunst* című munkája, számos

¹ La Vierge aux épis. «Gazette des Beaux-Arts» 1932, II, p. 129.

későközépkori ábrázolási típust hagy ki az óriási rendszerből, akár mert elkerülték figyelmét, akár mert jelentésük titka még nem tárult fel a modern kutatás előtt. E kevésbé ismert, pedig rendkívül jellegzetes későközépkori ábrázolások közül akarunk ezúttal bemutatni egyet, habár ez az érdekes emlék egyelőre, sajnos, csak töredékében ismeretes. De talán éppen a nehezen érthető tárgy megfejtése fogja egyszer lehetővé tenni a kiegészítő részek felismerését.

Az esztergomi Keresztény Múzeum egy $58,5 \times 46$ cm. méretű oltártáblájáról van szó, mely ott jelenleg mint magyar festőnek a XV. század közepén készült munkája szerepel. A belső oldal (61. kép)¹ Krisztust az Olajfák-hegyén imába merülten ábrázolja; mögötte három tanítvány alszik. A jelenet mögött arany háttér ragyog, s ez az aranyozás átterjed a kiemelkedő keretre is. A külső oldal (60. kép) egyik felén sötétszürke falú szobába nyílik betekintés, ahol támlásszéken tükröt tartó fiatal nő ül. Ruhája fűzöld, fejkendője fehér, a tükör széles kerete vörös. A szoba egyik fala csaknem teljesen hiányzik, s így szabad kitekintés esik a ház előtt álló, díszesen felkantározott, fekete paripára, a szomszédos, barnatetejű házakra, s a pincelejárat előtt



60. KÉP. OSZTRÁK FESTŐ, 1450 KÖRÜL :
A SZÓRAKOZOTTAN IMÁDKOZÓ EMBER GONDOLATAI.
Esztergom, Keresztény Múzeum.

¹ Dr. Gerevich Tibor egyetemi tanár úrnak halás köszönetemet fejezem ki azért, hogy az általa készített fényképek közlését megengedte.

fekvő boroshordókra. Egy, a képmezőn kívül lévő középpontból széles vörös vonalak futnak a fiatal nőhöz, az előtte álló kincsesládákhoz, a fali polcra helyezett drága edényekhez, a rúdra vetett díszruhákhoz, valamint a kint álló paripához, a házakhoz és a boroshordókhoz.

Egy hajdani szárnyasoltárkának ez a bájos töredéke Ipolyi Arnold besztercebányai, majd nagyváradai püspök műgyűjteményével került mai helyére.¹ Mielőtt pedig a tudós főpap tulajdonába jutott volna, régebben Blasius Höfel bécsi fa- és rézmetsző (1792—1863) gyűjteményében szerepelt,² s ennek 1839. évi bécsi árverésén 34. szám alatt került eladásra. Az árverési katalógusban ez a leírás áll: «Ein kleiner Flügel, auf beyden Seiten gemahlt, 1 Schuh 10 Zoll hoch und 1 Schuh 6 Zoll breit, eine Seite auf Goldgrund und stellt Christus am Ölberg vor, die andere Seite eine Frau, welche bey ihrem Schmucke sitzt, indem der Blitz auf alle herum befindlichen Gegenstände einschlägt». A méretek³ egyezése és a leírás kétségtelenné teszik az azonosságot. Josef Wünschnek Höfelről írott terjedelmes monográfiája szerint Höfel a műgyűjteményt bécsújhelyi munkássága idején hozta össze, ami szintén igen értékes adat a gyűjteményben szerepelt festmények származását illetőleg.⁴ Höfel- és Ipolyi-gyűjtemény: a provenienciának e két biztos pontja között az oltártábla vándorútjának csak egy állomása ismeretes: ez az állomás a bécsi Lemann-gyűjtemény volt. Egy minden tekintetben szavahihető kortárs, Joseph Bergmann, bécsi történet-tudós és akadémikus, éppen Höfel halálának évében ezt írja: «Im Jahre 1839 kaufte Lemann der Aeltere vom Professor Blasius Höfel dessen ganze Sammlung altdeutscher Gemälde, welche dieser in der Umgegend von Wiener-Neustadt gesammelt hatte».⁵

Áttérve ezekután a nőalakos ábrázolás tartalmi problémájára, az

¹ Az Ipolyi-gyűjtemény viszontagságaira vonatkozólag l. *Lepold Antal* bevezetését a budapesti Múcsarnok 1930. évi őszi kiállításának tárgymutatójában.

² Ezt a fontos adatot előttem már Karl Oettinger, bécsi műtörténész is ismerte. Csak miután az ő megállapításáról közvetve tudomást szereztem, találtam meg az oltár-szárny származásának végleges bizonyítékát a Höfel-gyűjtemény árverési katalógusában, melyet *Theodor v. Frimmel* nyomtatott le újra: *Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen*, G—L; München 1914, S. 179.

³ Egy bécsi láb = 12 hüvelyk = 31.6 cm.

⁴ *Josef Wünsch*: Blasius Höfel. Wien 1910, S. 60.

⁵ *Joseph Bergmann*: Pflege der Numismatik in Österreich. «Sitzungsberichte der Kaiserl. Akademie der Wissenschaften; Philos.—Histor. Classe» Bd. XLI. Wien 1863, S. 63. — V. ö. *J. Wünsch*: id. h. és *Th. v. Frimmel*: id. m. S. 519 f.

eddig magyarázó kísérletekkel hamar végezhetünk. A Höfel-gyűjtemény árverési katalógusa szerint a vörös vonalak villámcsapást jelentenek, s bizonyára ma is még, a képecske előtt állva, nem egy szemlélő így vélekedik. Az Ipolyi-gyűjtemény válogatott műtárgyainak 1930. évi, a budapesti Műcsarnokban rendezett kiállításán a kis oltárszárny a 45. szám alatt ezzel a meghatározással szerepelt: «Magyar meseter: A hiuság (XV. század). Gondolatkép». Ebben a megjelölésben: gondolatkép, annak helyes felismerése foglaltatik, hogy a szélsőleges görbevonalak nem akarják a lecsapó villámot jelenteni, hanem eszmei összefüggések kifejezői. Tartalmi, gondolati, vagy érzelmi kapcsolatoknak ilyen vonalakkal való jelzése megszokott jelenség a későközépkor német festészetében és grafikájában.¹

A képmagyarázatok sorát folytatva, Otto

Benesch meghatározását kell említeni; az esztergomi képtárról írott rövid ismertetésében egyszerűen «Vanitas»-nak mondja az általa 1450 körüli



61. KÉP. OSZTRÁK FESTŐ 1450 KÖRÜL :
KRISZTUS AZ OLAJFÁK-HEGYN.

Esztergom, Keresztény Múzeum.

¹ Csak egy példát. Johann Grüninger strassburgi nyomdájának 1496. évi Terentius-kiadásában a hat vígjáték fametszetű címképein az egyes vígjátékok szereplői együttesen jelennek meg, s közülük a szerelmes párokat keresztül-kasul húzott vonalak kötik össze. Repr.: *Richard Muther*: Die deutsche Bücherillustration der Gotik und Frührenaissance. München-Leipzig 1884. Bd. I, S. 75 f.; Bd. II, Taf. 135 és *Eugen Diederichs*: Deutsches Leben der Vergangenheit in Bildern. Bd. I, Jena 1908. Abb. 313.

osztrák munkának tartott képecske tárgyát.¹ E sommás tárgymeghatározásban kétségtelenül van némi igazság, éppúgy, mint Genthon István feltevésében, aki szerint az interieurben ülő nőalak a Vanitást, a fösvénységet vagy az Ars moriendi nyomán a rossz gondolatok szimbolumát jeleníti meg.² Genthon itt nyilván az Ars moriendi metszetsorozatainak egy bizonyos darabjára gondolt. Az E. S. mesterek ez a rézmetszete és az utána készült másolatok³ azt a jelenetet ábrázolják, amint a kísértő ördögök a haldokló embernek megmutatják feleségének, gyermekének, kedvenc paripájának, borospincéjének szomorú sorsát akkor, ha majd ő már nem védheti, őrizheti azokat. A metszetekre tekintve, azonnal szembeötlenek a tárgyi hasonlóságok, mégis fontos eltérések, így elsősorban az esztergomi képen a nő kezében látható tükör, arra mutatnak, hogy a kérdéses ábrázolás valami más téma megjelenítéséhez tartozott.

A teljes megértést egy Délnémetországban 1430 körül készült nagy fametszet teszi lehetővé, melynek eddig ismert egyetlen példányát a müncheni Állami Könyvtár őrzi (59. kép).⁴ Az egyszerű népokulására és épülésére szolgáló lap baloldali fele a megfeszített Üdvözítőt ábrázolja. A kereszt tövében balfelől rózsafűzért tartó öreg szerzetes, jobbfelől díszes ruhába öltözött világfi térdel. Mindketten imára teszik össze kezüket. De míg az igaz ember minden gondolata a Megváltó felé száll — ezt mutatják a szerzetes szájától Krisztus sebeihez vezető vonalak, — addig a szórakozott imádkozónak gondolatai elkalandoznak a világi életnek ama mulandó kincseire és örömeire, melyek a fametszet jobboldalának hat kis képmezőjében jelennek meg. A világfi fejéből is vonalak sugároznak szét. Egyik gondolatvonal tükörbe néző fiatal nőhöz vezet (Luxuria), a másik hálókamrába visz (Pigritia), a harmadik és negyedik vonal asztalon álló díszedények-

¹ Otto Benesch : Die fürsterzbischöfliche Gemäldegalerie in Gran. «Belvedere» VIII. Jahrg., Wien 1929, S. 68.

² Genthon István : A régi magyar festőművészet. Vác 1932, 46. old.

³ Lionel Cust : The Master E. S. and the 'Ars moriendi'. Oxford 1898, p. 29 (V. A), 56. — V. ö. : Karl Künstele : Ikonographie der christlichen Kunst. Freiburg i. B. 1928, S. 206 (irodalommal).

⁴ M. Schmidt : Die frühesten und seltensten Denkmale des Holz- und Metallschnittes aus dem XIV. und XV. Jht. in ... München. Nürnberg, év n. Taf. 107. — Philipp M. Halm : Ikonographische Studien zum Armenseelen-Kultus. «Münchener Jahrbuch der bild. Kunst» Bd. XII, 1922. S. 17 f. — W. Fraenger : Zur Deutung dreier Illustrationen des Petrarka-Meisters. «Mitteilungen der Gesellschaft für Vielfältigende Kunst» Wien 1926, S. 31 f.

hez, rudakról függő drága kelmékhez és kincsesládához röpíti a gondolatot (Gula és Avaritia), míg az ötödik és hatodik gondolatvillanás paripáját, boroshordóit és kastélyát juttatja a rosszul imádkozó ember eszébe (Superbia). Amint Szent Máté és Lukács evangélisták mondják: Ubi enim est thesaurus tuus, ibi est et cor tuum.¹ Freidank, a XIII. század német költője Bescheidenheit című, sokat olvasott tankölteményében csaknem szószerint átveszi ezt a gondolatot:

*Des menschen herze ist alle zît
swâ sîn schatz verborgen lît.*²

Ugyanott néhány sorral feljebb, mintha csak a fametszet és az esztergomi képecske körülírását olvasnók:

*Minne, schatz, grôz gewin
verkêrent guotes mannes sîn.*

A szóban lévő, XV. századi fametszeten két teológiai fogalommal állunk szemben: az öreg szerzetes jeleníti meg a «fervor orationis»-t, az ima bensőségét, hevét, a lélek tökéletes feloldódását Istenben, a világfi sokfelé ágazó gondolatai pedig az «evagationes spiritus»-t jelentik, vagyis azt a sok szórakozottságot, melyek az imádkozó ember lelkét eltérítik Istentől, úgy, hogy az ima át nem érzett szavak gépies elmondása marad.³ A délnémet fametszet egyszersmind az odaadás-sal és a szórakozottan mondott imák eredményeit is megmutatja: a buzgó imádkozó feje fölött megjelenő angyal a meghallgattatásról tanúskodik, míg a szórakozottan imádkozó világfi fölött az ördög les prédájára. Célzatával, felfogásával és az apró képmezőkkel dolgozó beosztásával a fametszet teljesen azoknak a későközépkori illusztrált könyveknek szellemében fogant, melyek Biblia pauperum, Speculum humane salvationis, Hortulus anime, Ars moriendi, Decalogus stb. címek alatt ismereteseek. Mindezek a vallásos képeskönyvek számtalan példányban terjedtek el a nép között. Walafrid Strabónak, a IX. századi tudós bencés apátnak szavaival élve, «literatura illiteratorum»-nak lehetne nevezni ezt az irodalmat, mert elsősorban az olvasni nem tudók tömegéhez szólt, s főleg illusztrációival igyekezett terjeszteni a keresztény hit igazságait. Jelentőségük teljes félreismerésével lenne tehát egyértelmű, ha mindezeket a könyveket és ábrázolásait elsősorban

¹ Máté 6, 21; Lukács 12, 34.

² W. Grimm kiadása, 1834, S. 147.

³ Wetzer und Welte's Kirchenlexikon. II. Aufl. Freiburg i. B. 1888, Sp. 142.

művészi értékük tekintetbevételével mérlegelnők : nem műalkotásoknak készültek, hanem a tanítás célzatával indultak ki a világba. Ugyanez áll a szóban lévő fametszetről, mely megadja az esztergomi képecske tartalmi rejtélyének nyitját.

Maga a festmény azonban már nemcsak teológiai tartalommal, hanem egyszersmind számottevő művészi értékkel is bír. Az a körülmény, hogy ezúttal életképszerű együttesbe zárulnak mindazok a szét-húzó tartalmi elemek, amelyek az imént említett fametszeten még hat elszigetelt képmezőben, mint valami mnemotechnikai példatárban szerepeltek, azt bizonyítja, hogy az esztergomi oltárszárny festője önálló és friss feltalálóképességgel megáldott művész volt. Örömet foglalkozott a részletekkel, de meg tudta őrizni az ábrázolás egységét, s ennek érdekében minden aggály nélkül távolította el a belső és külső teret elválasztó épületfalat. A felfogásmód üdeségéhez járul az előadás, főleg a színezés merészsége, a világító színek bájos tarkasága.

A kép tárgya tehát : evagationes spiritus, vagyis a szórakozottan imádkozó embernek rossz utakon tévelygő gondolatai. A Münchenben lévő fametszet segítségével a kiegészítés sem jár különösebb nehézséggel. Egy házi oltárka baloldali forgatható szárnyával van dolgunk : ha az oltár zárva volt, e baloldali szárnyképet kiegészítette a jobboldalon látható volt Feszület, alatta a térdenállva imádkozó két férfival, s a szórakozott ember fejéből indultak ki azok a gondolatvonalak, melyek az esztergomi képen folytatódnak. Az oltárka tehát igen elmés módon már csukott állapotában is figyelmeztette tulajdonosát, hogy milyen lelkülettel fogjon imájába. Ha ez intelem megszívlelése után a tulajdonos felnyitotta a szárnyakat, szeme elé tárultak Krisztus kínszenvedésének jelenetei, kezdve a Megváltó imájával az Olajfák-hegyén, tehát éppen azzal a legodaadóbb fohással, mely valaha e Földről a mennyek felé szállt : e ponton most már könnyű felismerni az eszmei kapcsolatot a jól és rosszul imádkozó ember megjelenítésével.

Ami ennek az oktató témának, képes Mementónak elterjedését illeti, úgy látszik, a XV. században főleg bajor területen volt ismeretes. A bemutatott fametszeten kívül ugyanis legalább még egy ismert előfordulása itt maradt fenn. A regensburgi Historischer Verein gyűjteményében látható s a XV. század utolsó negyedében készült szárnyasoltárnak egyik domborművű szárnyképe¹ nagyjában ugyanolyan

¹ Repr. : Ph. M. Halm id. cikkében, S. 13, 17.

elgondolással és beosztással dolgozza fel a tárgyat. Később, a XVI. század második felében a Rajnavidéken is feltűnik ez az egyébként rendkívül ritka téma, éspedig két siegburgi agyagkorsón, melyek közül az egyik jelenleg Bruxellesben, a másik Düsseldorfban van.¹ De még a XVII. század közepéről is ismeretesek ilyentárgyú nürnbergi rézmetszetek,² példái a barokk vallási művészet ama gyakran megfigyelhető eljárásának, hogy tárgyválasztásában a későközépkorra nyúl vissza.

E kisszámú emlék közül az esztergomi darab kétségtelenül a legkorábbiak egyike; keletkezésének ideje joggal tehető az 1450 körüli évekre. Az a körülmény pedig, hogy a képecske Blasius Höfel gyűjteményéből származik, s az az adat, hogy ez a kiváló grafikusművész a tulajdonában volt műtárgyakat Bécsújhelyen gyűjtötte, eldönti a származás kérdését is. Az osztrák műtörténeti kutatók néha túlhamar, s alapos ok nélkül könyvelnek el az osztrák művészet javára kiváló későközépkori emlékeket, ebben az esetben azonban tagadhatatlanul helyes volt Otto Beneschnek az a megérzése, hogy a kis oltárszárny a Lajtán-túli művészet körébe tartozik.³ A nélkül, hogy az iskola közelebbi meghatározására most kitérhetnénk, le kell szögezni a darab osztrák eredetének tényét.

*

Blasius Höfel műgyűjteményének 1839. évi árverési katalógusa⁴ azonban nemcsak a fenti adatot szolgáltatja az esztergomi Keresztény Múzeum festményeinek történetéhez. Végighaladva ezen a szokatlan gonddal készült jegyzéken, a műtárgyakról közölt méretek és többnyire részletes leírások még számos esetben lehetővé teszik a bécsújhelyi származású festményeknek minden kétséget kizáró felismerését az esztergomi képtár anyagában. Sőt elmondható, hogy a biztosan még nem ismert közbeeső állomásokon keresztül a Höfel-gyűjteménynek éppen javarésze került Ipolyi tulajdonába, majd pedig a prímási városba. Legcélszerűbb az anyagot a Höfel-katalógus sorrendjében áttekinteni.

«2. Ein Motiv Gemälde (3 Schuh 3 Zoll hoch, 2 Schuh 6 Zoll

¹ A bruxellesi Musée d'Art et d'Histoire tulajdonában lévő példányt közölte *Marcel Laurent*: Grès de Siegbourg du XVI-e siècle; La prière fervente et la prière distraite. «Bulletin des Musées Royaux d'Art et d'Histoire», Bruxelles 1931, p. 14 ss.

² Az egyiket közölte *M. Laurent* id. cikkében.

³ *O. Benesch*: id. h.

⁴ *Th. v. Frimmel*: id. m. S. 173 ff.

breit) vorstellend den heiligen Aegydius, welcher die eine Hand senkend über ein Reh hält, neben ihm steht Christus in einem rothen Mantel gehüllt, dem St. Aegydius seine Wunden zeigend, am Rande des Bildes knieet der Stifter, ein Mönch, über den beyden Hauptfiguren ist ein Goldgrund mit erhabenen Zierathen; auch hat das Gemählde noch die gleichzeitige Rahm worauf die Unterschrift enthalten ist». Azonos a Keresztény Múzeum 202 *a* számú képével; kiállítva mint «Osztrák festő, XV. sz.» munkája; méretek, a régi kerettel együtt: 103×80 cm.

«5. Zwey Stück, auf jedem eine Heilige, beyde gleich gross (2 Schuh hoch, 1 Schuh 3 Zoll breit); ganz gut erhalten». Azonosak a K. M. 26 *b*, *d* számú képeivel: Szt. Apollonia és Szt. Orsolya. Kiállítva mint «Magyar festő, XV. sz.» munkái; méretek, az eredeti keretekkel együtt: 62×39 cm.

«6. Zwey Stück, gleich grosse Gemählde (2 Schuh hoch, 1 Schuh 3 Zoll breit); auf jedem zwey Heilige, ganz gut erhalten, auf Goldgrund». Azonosak a K. M. 26 *a*, *c* számú képeivel: az egyiken Szt. Ágnes és Dorottya, a másikon Szt. Margit és Katalin. Kiállítva, mint «Magyar festő, XV. sz.» munkái; méretek, az eredeti keretekkel együtt: 62×39 cm.

«7. Zwey Stück, gleich grosse Gemählde (2 Schuh 2 Zoll hoch, 1 Schuh breit), auf jedem ein Heiliger, beide auf Goldgrund ganz gut erhalten». Azonosak a K. M. 29 *a*, *b* számú képeivel: Szt. Simon és Bertalan apostol. Kiállítva, mint «Magyar festő, XV. sz.» munkái; méretek, az új keretek nélkül: 66×32 cm.¹

«8. Zwey Stück, gleich grosse Gemählde (3 Schuh hoch, 1 Schuh 1 Zoll breit), auf jedem eine halb-lebensgrosse Heilige, gut erhalten». Valószínűleg azonosak a K. M. 25 *a*, *b* számú képeivel: Szűz Mária és Szt. Erzsébet (Visitatio). Kiállítva, mint «Nyugatmagyarországi festő» munkái; méretek, az új keretek nélkül: 97×35 cm.²

«11. Ein Motiv Gemählde, mit der im Bilde selbst gemahlten Jahreszahl 1498. Es ist 5 Schuh 9 Zoll hoch und 3 Schuh 10 Zoll breit, ganz gut conservirt, stellt den Tod Mariä, umgeben mit den

¹ Megjegyzendő, hogy azoknál a képeknél, melyek nincsenek eredeti keretjükben, a Höfel-katalógus által közölt méretek átszámítása esetleg 1–3 centiméteres eltérést mutathat az általunk felvett méretekkel szemben. A Höfel-katalógus ugyanis az akkori keretekkel együtt adja meg a méreteket.

² V. ö. *Genthon I.*: id. m. 93. old.

zwölf Aposteln vor, alle Figuren sind halblebensgross. An dem unteren Rande des Bildes knieet links der Stifter, und rechts dessen Familie bestehend aus acht Figuren, diese sind in ganz kleinem Massstabe und haben zwey Wappen; im Hintergrunde zeigt sich ein kleiner Goldgrund mit Zierathen. Dieses Gemählde hat die originale ganz gleichzeitige Rahm mit folgender Unterschrift: Anno domi 1498 am Freytag St Matthias-Abend ist gestorben die ehrsame Frau des hochgelarten Stephan Heimperger, Lehrer zu den sieben freyen Künsten und Burger zu der Neustadt N. N. dieses Gemählde ist im reinsten Typus jener Zeit». Azonos a K. M. 203. számú képével, melynek méretei, az eredeti kerettel együtt: 182×120 cm. Kiállítva mint «Osztrák festő 1498-ból» származó munkája. A Höfel-katalógus nem egészen szabatosan idézi a megrongált és helyenként nehezen olvasható feliratot, annyi azonban kétségtelen, hogy a festmény Stephan Heimperger 1498-ban elhalt feleségének emlékére készült. Tehát ez évnél valamivel később is keletkezhetett. Mintaképe egy Schongauer-féle metszet volt.¹

«13. Ein ganz vollkommener Flügelaltar (7 Schuh 6 Zoll hoch, 7 Schuh 10 Zoll breit), sehr gut conserviert, er enthält 15 Stück Gemählde und eine plastische Gruppe in Holz geschnitten, ganz rund. Diese Gruppe stellt die Krönung Mariä vor Der innere Theil des Altars und der Flügel sind ganz auf Goldgrund gemahlt, die innere Seite der Flügel enthalten vier Gemählde, vorstellend den englischen Gruss, die Geburt Christi, die Heimsuchung Mariä und die heil. drey Könige. Die Aussenseite dieser Flügelthüren stellt vor Christus am Ölberg, die Kreuzigung, St Stephan und St Laurenz. Hinter den offenen Flügelthüren an den beyden Wänden des Altars befinden sich auf jeder Seite zwey heil. Frauen. Der ganze Altar steht auf einem Untersatz, worauf die zwölf Apostel sammt Christus in der Mitte in halben Figuren gemahlt sind; über dem Altar als Aufsatz befindet sich ein langes Gemählde mit 23 Figuren, die Freundschaft Mariä vorstellend, fast bei jeder Figur ist eine Schrift sichtbar, welche auf weissen Bändern gemahlt sind». Ennek a szárnyasoltárnak két merev és két forgatható szárnya, valamint predellája is a K. M.-ban van, 9 a, b és 8 a, b, c számok alatt, eredeti keretekben. Kiállítva,

¹ *Edith Hoffmann*: Über Altäre aus Ungarn im 15. und 16. Jahrhundert. «A Műgyűjtő» V. évf., Budapest 1931, 169. old.

mint «Magyar festő, XV. sz. 1. fele» munkái. Az oltárszekrényben volt szoborcsoport és az oltár oromzatképe ma hiányoznak. A predella szélessége, kerettel együtt mérve, 248 cm, pontosan egyezik a Höfel-katalógus által megadott szélességi mérettel. A Höfel-katalógusban közölt leíráshoz legfeljebb annyit kell hozzátenni, hogy az egyik merev szárny Szt. Katalint és Dorottyát, a másik Szt. Borbálát és Margitot ábrázolja.¹

«17. Ein ganz conservirter Flügelaltar 6 Schuh 6 Zoll hoch und 6 Schuh 3 Zoll breit, er enthält 12 Stück Gemähle, der innere Theil des ganzen Altars und der Flügelthüren ist ganz auf Goldgrund gemahlt, das Mittelstück stellt den Tod Mariä, umgeben von 12 Aposteln vor, im grossen Goldgrunde ober dem Bette Mariens schwebt Gottvater welcher die Seele Mariä in Gestalt einer kleinen Figur zu sich hinauf zieht, auf den inneren Seiten der Flügelthüren befinden sich auf jeden zwey Gemähle, nähmlich: die Kreuzigung und die Auferstehung Christi, dann Christus am Ölberg und die Kreuztragung. Die äussere Seite der Flügelthüren stellt den englischen Gruss vor nähmlich auf 1 Flügel den Engel, auf dem andern die Mariä, diese beiden Figuren sind halblebensgross gemahlt, neben denselben, in den hinteren Wänden rechts und links, wo die offenen Flügelthüren hineinpassen, befindet sich in halblebensgrossen Figuren die heil. Barbara und die heil. Katharina. Der Altar steht auf einem Untersatze welcher drey Abtheilungen hat, das Mittelstück stellt Christus vor wie ihn Judas küsset, neben demselben die Kreuztragung mit vielen Figuren, dieses Gemähle ist auf Goldgrund, neben diesem rechts der Berg Tabor, und links eine knieende Maria welcher zwey Engel Christuskind vor-ten». Valamennyi festmény jelenleg a K. M.-ban van. Mária halálának képe és a forgatható szárnyak 3. szám alatt, mint «Magyar festő, XV. század» munkái vannak kiállítva (62. kép). Az oltár egykor rögzített szárnyai, Szt. Borbála és Katalin egészalakjával, 4 a, b számok alatt szerepelnek. A Höfel-katalógusban mint predella említett, s közös keretbe foglalt három képecske 2. szám alatt, mint «Magyar festő 1420 körül» munkája, külön van kiállítva, s csakugyan eredetileg semmiesetre sem tartozhatott a szárnyasoltárhoz. Ezt, a stílusbeli eltéréseken kívül, az is bizonyítja, hogy a Keresztvitel jelenete

¹ A forgatható szárnyak képeivel röviden foglalkozott *Genthon I.*: id. m. 45. old., 22–23. kép.



62. KÉP. OSZTRÁK FESTŐ, 1440. KÖRÜL : MÁRIA HALÁLA ÉS NÉGY PASSIÓ-JELENET.
Esztergom, Keresztény Múzeum.

nem szerepelhetett kétszer ugyanazon az oltáron. A Mária halálát ábrázoló kép és a nyitott szárnyak együttes méretei, keretekkel: 127×182 cm. A közös keretbe foglalt három képecske együttes méretei, kerettel együtt: 68×197 cm. Az utóbbi szélességi méret pontosan egyezik a Höfel-katalógusban megadott szélességi mérettel.¹

«23. Zwey Stück Gemählde, jedes 2 Schuh 6 Zoll hoch und 2 Schuh 7 Zoll breit, eines auf Goldgrund mit Zierathen, die heil. Dreykönige vorstellend, das andere die Gefangennehmung Christi». Azonosak a K. M. 14 *a, b* számú képeivel. Kiállítva, mint «Magyar festő, XV. sz.» munkái; méretek, az új keretek nélkül: 81×80 cm.

«30. Ein sehr altes Gemählde auf Goldgrund 1 Schuh 11 Zoll breit Maria mit dem Jesuskinde auf den Armen vorstellend, am Rande des Bildes knieet ein Ritter mit dessen Wappen». Azonos a K. M. 13. számú képével, az ú. n. Kalászos Madonnával (63. kép). Kiállítva, mint «Magyar festő, XV. sz. közepe» munkája; méretei, az új keret nélkül: 60×45 cm. A Höfel-katalógus most idézett részében «breit» helyett «hoch» olvasandó; az 1 láb 11 hüvelyk felel meg ugyanis a 60 cm. magasságnak.²

«41. Zwey Stück gleich grosse Gemählde (1 Schuh 2 Zoll hoch, 1 Schuh breit), auf jedem ein Heiliger in halber Figur, auf Goldgrund». Azonosak a K. M. 29 *c, d* számaival: Szt. András és Mátyás apostol képeivel. Ugyanahhoz a sorozathoz tartoztak, mint a Höfel-katalógus 7. száma alatt említett két képecske, alsó felük azonban hiányzik, s így a rajtuk ábrázolt két apostol csak derékig látható. Kiállítva, mint «Magyar festő, XV. sz.» munkái; méretek, az új keretek nélkül: 37.5×31 cm.

Az okmányyszerű hitelességgel bíró származási adatok mindazokat a felsorolt festményeket, melyek eddig XV. századi magyar munkák gyanánt szerepeltek, egyszersmindenkorra kirekesztik a magyar festészet történetéből. Közülük a magyar művészettörténelem számára csak az olyan darab jöhet majd mégis tekintetbe, melyről esetleg bebizonyosodik, hogy vagy Ausztriában működött magyar mester festette, vagy kivételesen magyar földről került Höfel gyűjteményébe.

*

¹ Az idézett darabokkal foglalkoztak: Gerevich Tibor: Kolozsvári Tamás. «Az O. M. Régészeti Társulat Évkönyve» I. évf., Budapest 1923, 165 k. old. — Genthon I.: id. m. 28, 31. old., 5. kép.

² A. Pigler: La Vierge aux épis. Id. h. p. 136.

Ha e dolgozatnak már a címe is a gondolatok elkalandozásának rossz szokásáról beszél, megbocsáthatónak látszik, ha végezetül eltérünk a tulajdonképeni tárgytól, vagyis az esztergomi Keresztény Múzeum festményeitől. Az az emlékcsoport, mely erre a mellékösvényre vezet, a legújabb magyar művészettörténeti irodalomban, akár csak a fenti képek legnagyobb része, mint XV. századi magyar kéz alkotása szerepelt. A mestert főműve, az apostolok vértanúságát ábrázoló képsorozat után elnevezték Az apostolvértanúságok mesterének.¹ E sorozatból, melynek darabjai 87×74 cm nagyságúak, öt darabot a budapesti Szépművészeti Múzeum, két darabot a frankfurti Städel-Intézet őriz, egy van budapesti magántulajdonban, két darab elveszett vagy lappang valahol, míg a tizenegyedik és tizenkettedik darab már 1824-ben kimutatható Pozsonyban, s ma is az ottani Mélyúti-kápolnát díszíti. Ez utóbbi két tábla kivételével a sorozat, tehát tíz darab, szintén Blasius Höfel bécsújhelyi gyűjteményének kincsei közé tartozott. Onnan szóródtak szét 1839 után. A fentebb sokat idézett árverési katalógus a 10, 12, 14, 20. és



63. KÉP. SALZBURG-VIDÉKI FESTŐ
XV. SZÁZAD KÖZEPE : «KALÁSZOS MADONNA»
Esztergom, Keresztény Múzeum.

¹ A képsorozat nagy irodalmából csak két munkát említünk: *Genthon I.*: Az apostolvértanúságok mestere. «Archaeologiai Értesítő» XLIII. köt. Budapest 1929, 156 kk. old. és *O. Benesch*: Der Meister des Krainburger Altars. «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte» Bd. VII, 1930, S. 186 f.

24. számok alatt emlékezik meg róluk. Mindegyik pontban két-két festményről történik említés, ilyenképen: «Zwey Stück gleich grosse Gemählde (2 Schuh 9 Zoll hoch, 2 Schuh 4 Zoll breit), beyde den Martertod eines Apostels mit vielen Figuren vorstellend auf Goldgrund, vorzüglich gut erhalten, und aus bester Kunstzeit». Ezek szerint nem lehet többé kétséges, hogy a jelentős egyéni sajátosságokat mutató képsorozat éppúgy Bécsújhelyről indult vándorútjára, mint a fentebb megemlített festmények. Az osztrák származás stílusbeli jeleit már régebben észrevette a kutatás, s e jelek, főleg a szoros rokonság az 1477-ben elhalt Florian Winkler bécsújhelyi epitáfiumával, éppen abba az irányba mutattak, ahonnan — immár teljes határozottsággal mondható — a sorozat csakugyan származik.

Pigler Andor.

MÁTYÁS KIRÁLY VADÁSZKASTÉLYA A HIDEKGÚTI-ÚTON.

Dr. Csánki Dezső I. Mátyás udvara c. kiváló munkájában a király budavári palotáján kívül Bonfin és Oláh nyomán megemlékezik a budai hegyekben volt nyéki kastélyáról is. Helyét azonban pontosabban nem jelöli meg. Tulajdonkép Hunyadi Mátyás, II. Ulászló és II. Lajos király kastélyáról kellene szólanunk, mert hiszen mind a hárman használták, II. Ulászló pedig kétségtelenül hozzá is építtetett. Bonfin és Oláh nyomdokain haladva és a vadaskert falainak megtalálása kapcsán sikerült kikutatnom e kastély helyét az I., Hidegkúti-út 48. sz. telken.

A kutatás részletes történetéről és a közben felhasznált adatokról a Budapest székesfőváros kiadásában megjelent e tárgyú tanulmányom emlékezik meg.¹ Erre tehát itt nem terjeszkedem ki. E sorokban csupán röviden előzetes tájékoztatást szándékozunk nyújtani a közben kiásott kastély s egyúttal Nyék középkori község templomának ugyan ezen a telken megtalált maradványairól is.

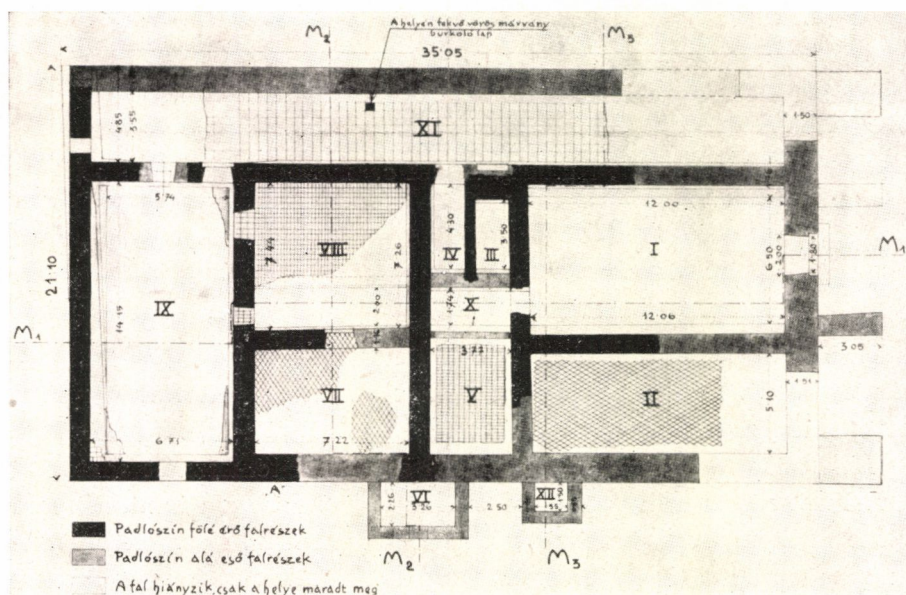
Az elmúlt évi ásatásokat a folyó 1933. év nyarán még avval egészítettük ki, hogy a kastély körül a földet leástuk az eredeti Mátyás—II. Ulászló korabeli talajszínig. Egyúttal meggyőződünk arról is, hogy a kastély szomszédságában még egy — bár a kastélyépületnél kisebb, de azért eléggé terjedelmesnek mutatkozó — épület romjai rejtőznek a föld alatt. Ennek körülfutó tornáca van. Sajnos, a tulajdonosok tiltakozása és tilalma folytán ennek az épületnek teljes terjedelméről és beosztásáról nem győződhettünk meg, bár a Székesfőváros a kikutatásra megfelelő áldozatok mellett hajlandó lett volna.

¹ Tanulmányok Budapest múltjából I. 1932. 99—111. Garády S. Mátyás király Buda-nyéki kastélya.

A kastély alaprajzát a mellékelt 64. képen adjuk. Északi hossz-
oldalán¹ nyitott — oszlopokon nyugvó és könyöklővel elzárt — tor-
nác vonult végig. Ebből nyílt közepe táján az emeletre vezető lépcső.
Az épület tehát legalább is emeletes volt.

Déli oldalán két kiszökellő épületrész a megmaradt pöcegödrök
tanúsága szerint az árnyékszékeket foglalta magába.

Ezenkívül a keleti oldalon négy támasztópillér falazatát, helye-



64. KÉP. A KASTÉLY ALAPRAJZA.

sebben csak a helyét találtuk meg. Úgy a pöcegödrök, mint a támasztó-
pillérek különfalazottak, tehát későbbi időben, hihetőleg II. Ulászló
korában épültek hozzá.

Az egyébként teljesen zárt, hosszúkas négyzet alakú épület alap-
rajzi elrendezése eltér az olasz «Palazzo»-k szokásos, belsőudvaros be-
osztásától. Azt mondhatjuk róla, hogy ősalakja a magyar vidéki kúriának.

A megtalált faragványok valóban előkelő és díszes alakítású épü-
letről tesznek tanubizonyosságot. Összesen a legutóbbi leásásokkal együtt

¹ Egyszerűség kedvéért csak északi, nyugoti, keleti, déli oldalról szólunk, bár az épület oldalai nem fekszenek teljesen pontosan az égtájak szerint.

kerekén 2600 db faragványtöredéket találtunk, közöttük vannak persze tenyéryninél kisebb, de métereken felüli darabok is.

Itt most nincs módunkban a faragványokról teljesen kimerítő ismertetést adni, csak néhány szebbnek adjuk a fényképét.

Nagy változatosság mutatkozik ablak- és ajtókeretekben, valamint párkányokban. Tizenhatféle ajtó- és ablakkeretről és tizennégyféle párkányról tanuskodnak a töredékek. Nagy a hasonlóság Mátyás király volt budai palotája azonos rendeltetésű töredékdarabjaival.

Vannak azonkívül oszlop- és pillértöredékek, könyökfal (balustrade), kandalló- és egyéb részletek, közöttük szép faragványokkal ékesek.



65. KÉP. FRIZ MÁTYÁS KIRÁLY EMBLÉMÁIVAL.

A faragványok közül legérdekesebbek és legbecsesebbek azok, melyek az építmény korára nézve nyújtanak felvilágosítást.

Ilyenek azok, amelyeken Hunyadi Mátyás király jelvényei (emblémái) láthatók. Tudjuk, hogy a jelvények abban a korban nagyon divatosak voltak. A Korvinákban eddig Mátyás királynak nyolc jelvényét állapították meg. Ezek közül, amint az a 65. képen látható, a talált két faragványdarabon a *hordó*, a *tűzkő* és az *aratókoszorú* szerepel. Ez utóbbit eddig korcsmacégérnek¹ vagy méhkasnak² vél-

¹ Mitteilungen der k. k. Centralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmäher XIII. Wien, 1868. LIV. oldal.

² Bibliotheca Corvina 1927. p. 43.

ték. Már a Korvinákban lévő ábrázolások különösen a méhkas ellen szólanak, mivel egyiken sincsen röpnyílás és egyeseken az alsó szélén lábszerű nyúlványok láthatók. Márpedig,¹ hogy akkor is tudtak, ha akartak méhkast helyesen ábrázolni, arra legjobb bizonyíték éppen az egyik Korvina: az Antifonárium, amelynek egyik lapján (folio 10) valóságos méhkast láthatunk röpnyílással, előtte és a tetején egy-egy méhkel. Lába pedig, vagy bármiféle más nyúlványa a méhkasnak alsó szegélyén nem lehet, annak a méhes deszka polcához szorosan simulnia kell, különben a méhek egyáltalában nem tudnák kellőképp megőrizni



66. KÉP. FRIZ.

mézkészletüket a betolakodó különféle rabló- és tolvajnépség (darázs, lepke stb., sőt idegen méh) ellen. Inkább lehetne szó korcsmácégeről. Azonban a kastélyban talált faragványokon kétségtelenül látható, hogy *aratókoszorút*, helyesebben *kalásházikót* jelent ez ábrázolás, mert világosan láthatók rajtuk a belefent búzalkalászok, sőt az egyiken kétoldalt a szárukon lengő kalászok is. Ehhez hasonlót még mostanában is készítenek. Így a Néprajzi Múzeum gyűjteményében és Madarassy László erre vo-

natkozó igen érdekes értekezésében is megtalálhatjuk hasonmását.²

Ezek a faragványok egyéb szempontból is érdekesek. Ha ugyanis összehasonlítjuk ezeket a 66. képen látható, valószínűleg ajtókeret fölötti friz töredékével, szembeszökő a kettő megmunkálásának módja közötti különbség.

Mind a kettőn virágfüzér tűnik szemünkbe. Míg az előbbin bizo-

¹ Pl. a Joannes Damasceni Sententiae-ben, a Philostratusban és a Breviáriumban.

² Madarassy L. Az aratókoszorú. Különlenyomat az «Ethnografia-Népelet» 1931. évi 4. füzetéből. V. Tábla 2. Itt egyúttal az alsószegélyen látható nyúlványokra is magyarázatot és példákat találhatunk a kalász csiga alakjában. IV. Tábla 2.

nyos kezdetlegesség és vaskosság ömlik el, a nélkül azonban, hogy evvel veszítene bájából és frissességéből, addig ez utóbbi a lendületes, előkelő, amellet finom, szabatos vonalvezetés, egy szóval az igazi olasz renaissance munka mintaképe.

Mindamellett az előbbi kedvesebb szívünknek, mert alighanem magyar kéz munkája. Erre vall a fentebb említett jellemvonásokon kívül ennek a virágfüzérnek határozottan magyaros jellege. Ezt hangsúlyozza a bal szélen látható pálma- vagy tulipánszerű virág, a jobb szélen pedig az aratókoszorú. De erre mutat véleményünk szerint a virágfüzér a levélzetnek és a levélzet tövében lévő kidudorodásoknak egymástól teljesen elütő — asszimetrikus — alakítása. Ez eltér a renaissance szokásos, a részarányosságot hangsúlyozni szerető modorától és ugyancsak a magyaros díszítmények sajátossága.



67. KÉP.

KÖNYÖKLŐ KÖZÉPTAGJA A JAGELLO SASSAL.

E faragványok egyikén, a felsőrészen alakos ábrázolás is látható, sajnos, csak nagyon töredékesen.

Talán vadászcímer. Itt eltekintünk annak további részletezésétől.

Ugyancsak korhatározó faragványok azok, amelyeken a Jagello sas (II. Ulászló és II. Lajos címerképe) ötlük szemünkbe.

Ezek egyikét a 67. képen mutatjuk be. Ez *könyöklőfal* középtag¹

¹ Törekedtem magyarosan írni. E tekintetben nemcsak a magyaros nyelvezetet, hanem a felesleges idegen szavak kigyomlálását is fontosnak véltem. Ha ez talán nem mindenben sikerült, szolgáljon mentségemül, hogy a magyar szakmunkák e tekintetben ritkán vehetők mintaképül. A ballustrade-ra úgy vélem, akár a *könyöklő*, akár a *könyöklőfal* megfelelő pótlás. Ha valaki jobbat tud, álljon elő vele. Jobb a jónak ellensége.

darabja. Van ugyanilyen középtag a magyar címer négypólyás részével is, míg a kettőskereszt az előbbinek túlsó oldalán látható.

Hasonlókép könyökfalközéptag maradványa az 68. képen bemutatott tipikus renaissance faragványtöredék. Kecses formái levélkelyhéből kinövő virágot örökítenek meg.

Nem mellőzhetem végül a 69. képen nagyon szép mívű, tojásdíszes vagy máskép ökörszemes, fogsoros párkánydarab bemutatását.



68. KÉP. KÖNYÖKLŐ KÖZÉPTAG.

Ezt három változatban találtuk meg. A tojásdíszek között levő nyíl hegyének szárai áttört munkájúak és általában az egész darab megmunkálás tekintetében bátran megállja a helyét a hasonló jellegű olasz munkák között.

Ha összehasonlítjuk ezt a párkánydarabot három olasz — hasonló tagozású — párkányéval, nevezetesen Benedetto da Majano-éval a firenzei Palazzo Vecchio-nak 1480-ban készült ajtaja fölött, Giovanni Antonio Omodeo-éval a Certosa di Pavia-ban, amely 1477-ben készült és Andrea Verocchio-éval Medici Péter és

Jánosnak a firenzei San Lorenzo-ban levő, 1478-ban készült síremlékén, láthatjuk, hogy hajlásszöge ($42-46^\circ$) valamennyiéhez közel áll, de legjobban megközelíti Benedetto da Majano-ét és a tojásdísz is ugyanolyan *nyílt idomú*, vagyis a tojás (szem) szabadonálló, szegélyétől elszakadó. A későbbi ilyenemű párkányokon a tojásdíszek inkább *zárt idomúak*. Ugyanígy a korábbiaknál is.

Mindezek alapján állíthatjuk, hogy ezek a párkányok a XV. század 80-as éveiben készültek és különösen észrevehető rajtuk Benedetto da Majano hatása.

Valószínűnek látszik tehát, hogy Hunyadi Mátyás király e kastély

építését a XV. század 80-as éveiben kezdette meg, de halála annak teljes befejezésében megakadályozta és az utódjára, II. Ulászlóra maradt.

A leleteket kályhacsempék, különböző színben zománcozott, égetett agyagból való rombus és négyzet alakú padlóburkolólapok, cserépedék töredékei, különböző vastárgyak, nagyszámú állati csont stb. egészíti ki.

Megemlítendőnek tartjuk még az éremleleteket :

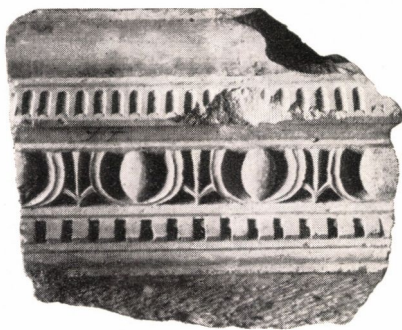
1 db Zsigmond korabeli (C. N. H. 129), 2 db Hunyadi Mátyás idejéből való (C. N. H. 232 és 239 A), 1 db II. Ulászló korú 1507-ből való (C. N. H. 278 A), 1 db II. Lajos korából való 1524 (C. N. H. 309) és 1 db I. Ferdinánd korabeli 1531-es ezüst denár.

Tehát ez utóbbi érem tanúsága szerint 1531-ben a kastély — legalább is részben — még épen állhatott és lakott volt.

Jogosan állíthatjuk a kastély romjaiban talált leletekről, különösen pedig a faragványokról, hogy a magyarországi renaissance korra vonatkozó ismereteink gyarapodását az olasz kapcsolatokkal együtt lényegesen előmozdították.

A templom ismertetése helyhiány miatt későbbre marad.

Garády Sándor.



69. KÉP. ÖKÖRSZEMES ÉS FOGSOROS
PÁRKÁNYDARAB.

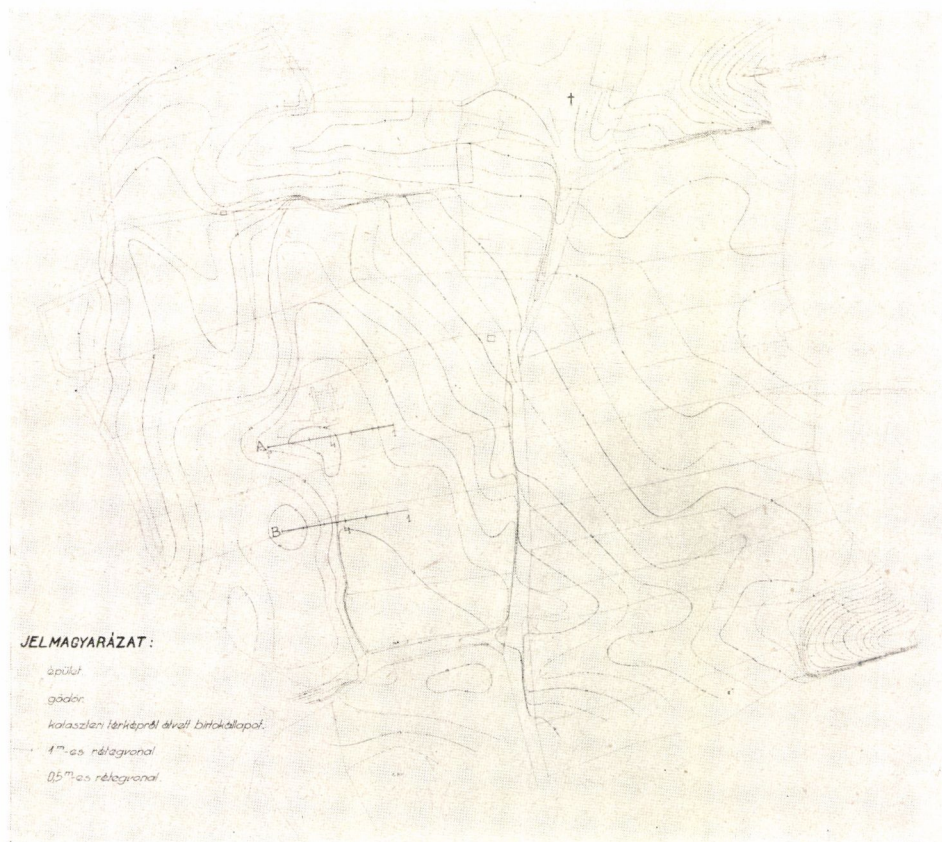
KISEBB KÖZLEMÉNYEK.

Ásatás Dunapentelén 1931-ben.

I. *Porta Decumana.*

Az utolsó, 1926. évi dunapentelei ásatással kapcsolatban sikerült — pozitív és negatív történeti adatok, irodalmi hagyományok, valamint terepszemlélet alap-

ján — a dunapentelei római tábor helyének, alakjának és kiterjedésének a megállapítása (Paulovics, A dunapentelei római telep (Intercisa), 1927. 22. kk.). Intercisa castelluma ezek szerint a dunapentelei ú. n. Öreghegyen, a mai Kálvária közelében terült el.



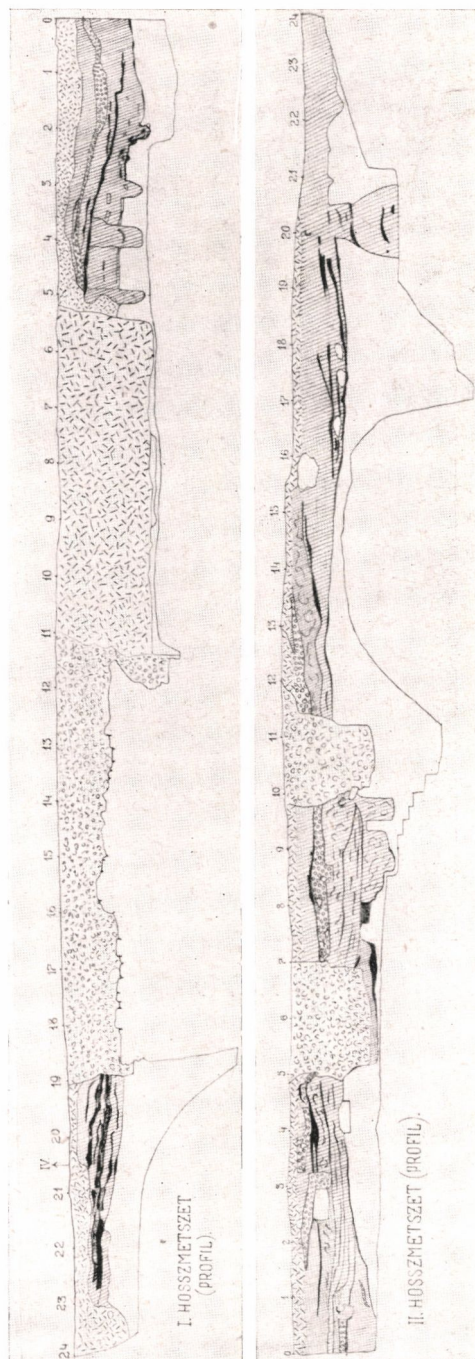
70. KÉP. A DUNAPENTELEI RÓMAI TÁBOR RÉTEGVONALAS FELVÉTELE.

A Magyar Tudományos Akadémia gróf Vigyázó-Alapjának, a m. kir. honvédelmi miniszter úrnak, valamint Ruszt József úrnak támogatásával 1931. július és augusztus hónapokban végrehajtott kutatás első és főfeladata fenti megállapításnak kézzelfogható bizonyítékokkal való megerősítése volt. A kb. hat hétig tartott munka nemcsak a castellum helyét s annak kiterjedését illető — fent jelzett — előzetes megállapítást igazolta, hanem a római tábor építésének fázisait is tisztázta. Ügyszólván az első eset volt addig hazánkban (az őszőnyi, még nem ismertett kutatásokat leszámítva) — s ezt nem dicsekvésből említjük, hanem ellenkezőleg a magyarországi római limes-kutatás teljes elmaradottságának jellemzéseképpen —, hogy sikerült egy nagyszabású római védőműnél a K. u. I. és II. század találkozására körüli időben létesült földsáncról kezdve, a IV. század második felében épült késő-római erődépítkezésig a provinciális római táborépítés fejlődésének menetét megállapítani.

A munkálatok megindítására közvetlen okot az Öreghegy egyik földtulajdonosának — régi rossz szokás szerinti — «kőkitermelése» szolgáltatott, amely alkalommal a tábor egyik kaszárnyaépülete alapfalainak s a castellum egyik kapujának egy részét elpusztította.

Ásatásunk megkezdése előtt elkészítettük a tábornak s környékének rétegvonalas térképét (70. kép), amelyen a földtulajdonos által kiszedett falrészek helyei is láthatók. Kutatásunkat e dűlások mellett lefektetett, A-val jelzett irányvonal 4. és 7. számú pontjai (karói) között 1—24 méter hosszúságban kezdtük meg. E vonal mentén délre 2 m széles árkot húztunk. Az ároknak síma, merőleges metszetein (profiljain) kirajzolódtak a tábor keresztben haladó külső védőfalainak helyei.

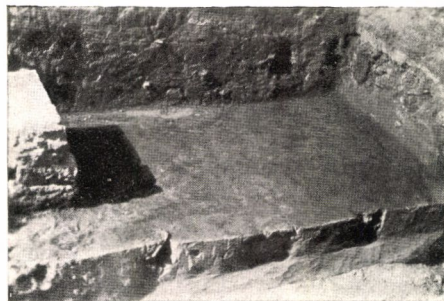
A 71. képen látható I. és II. hosszmet-szet adatai szerint a számtalan feliratról ismert ezerfőnyi szíriai (a kisázsiai Hemesa városából rekrutálódott) csapattest (cohors miliaria Hemesenorum) táborát



71. KÉP.

először *földsánc* vette körül. A földsánc (továbbiakban «*földcastrum*») legjobban megfigyelhető az említett A-vonal mentén s azzal szemben vonuló I., illetőleg II. metszet rajzain. A 0—5 m szakaszon látjuk a belülről induló fokozatos emelkedést, kifelé a lekoptatott sarkot s előtte a laposan teknős árkot.

Az I. hosszmetset szerencsés véletlen folytán 3—5 m között három nagyobb-



72. KÉP.

szerű *cölöp* nyomát mutatja. A cölöpök a földcastrumnak — e helyen nyilván az első erősítésnek — a kapujához tartoztak, mint később látni fogjuk, helyük pontosan egybe esik a később kőből épült táborfal kapujával. A cölöpök egymástól való távolsága 60 cm körül mozog, később, mint a (72. képen közölt) fényképen láthatjuk, a földet e helyen bizonyos mélységig lefejtettük, mire tisztán látható lett a cölöphelyek kerülete is, átmérőik 32 és 36 cm között ingadoztak. A kerek cölöp-

lyukakban megégett agyag volt, csakúgy, mint a földcastrum egykori felületének vonulatán (az I. metszeten jól láthatóan) erős égett réteg látható. Ezek a földcastrum faszerkezetének leégés folytán történt tönkremeneteléről tanuskodnak. A falalánk, amely a földsáncból kiemelkedett, valószínűleg vesszőfonatos, agyaggal tapasztott szerkezetű lehetett.

Az I. metszet ezen helyénél meg kell még jegyeznünk, hogy a földcastrum megmaradt nyerges felületétől valamivel feljebb, azzal párhuzamosan egy nyerges *kavicsos utat* is keresztülvágtunk, amelynek alja kővel volt kirakva, s amelynek jelenléte teljesen érthető. A kövek közül egy 34 cm magas és 25 cm átmérőjű *mésző-oszloptöredék*, egy csonka COH-bélyeget viselő *téglatöredék*, valamint egy lágyabb kőből faragott töredék került elő, utóbbinak síma felületén rejtélyesen ható római számok láthatók. A már magukban is későbbi (a III. század jellegét viselő) kőemlékek is arról tanuskodnak, hogy a korai földcastrum letaposott felületét — úgy, mint Szőnyben, Brigetio legio-táboránál — a kőcastrum külső falának (a mellvédnek) belső járdája gyanánt használták fel.

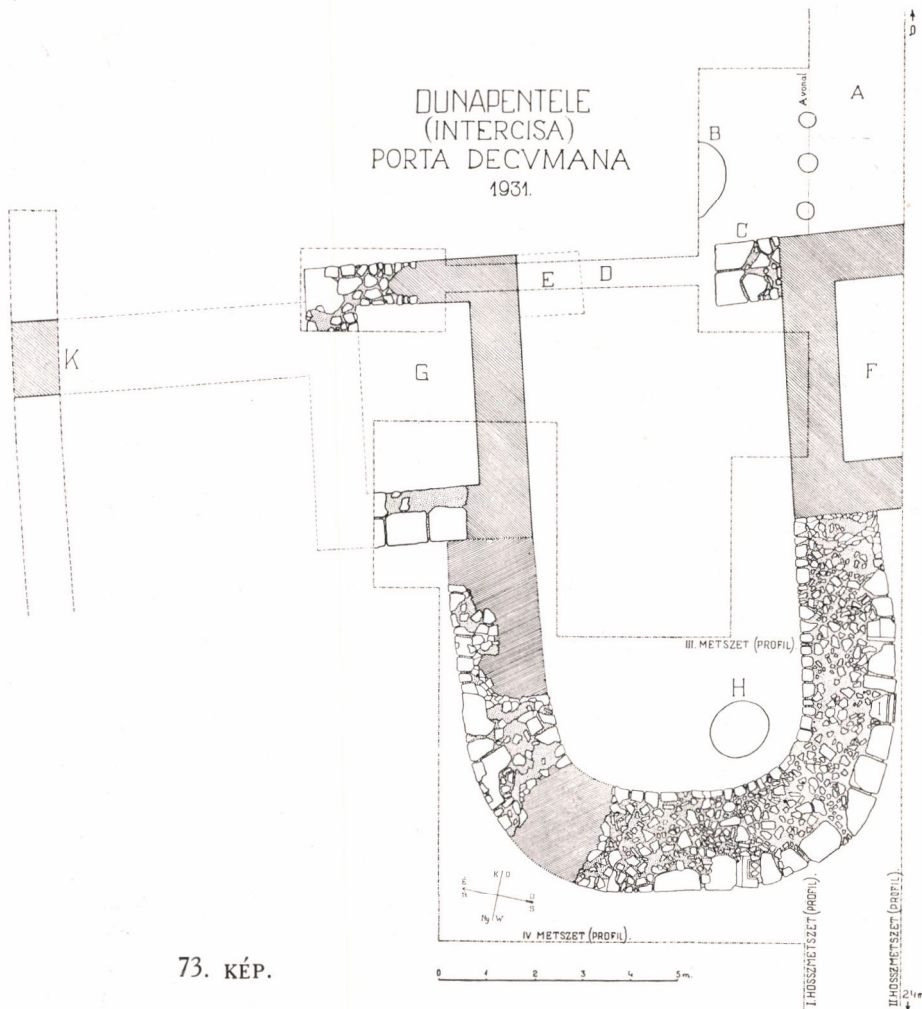
Midőn a földet a cölöplyukak felett óvatosan vízszintesen lefejtettük, a középső cölöp irányában távolabb egy *nagyobb kerek lyuk*nak a körvonalai tűntek elő (a 73. kép ásatási rajzán B-nél). Ennek rendeltetését azonban csak akkor lehet majd megállapítani, ha a kutatás ebben az irányban is kiterjeszthető lesz. Ezt jelen esetben az odahordott nagy földtömeg s a bérleménnyel kapcsolatos akadályok (termő szőlőben minden egyes elpusztított szőlőtőkét drágán meg kellett fizetni) nem engedték meg.

Az A-árokban egyébként, éppen a földcastrum közepének irányában, a cölöplyukak megmaradt legfelsőbb szintjének magasságában, a földcastrum feletti szinten egy *malomkő* feküdt (II. metszeten 4 m-nél), amely felül enyhén kúposodik, közepén lyuk van, átmérője 52,5, vastag-

sága (szélén) 16,5 cm. Anyaga szürkés színű, keményebb, ú. n. permi homokkő.

A faerődmű elpusztulása után, a magyarországi dunamenti erődök rendes fejlődési egymásutánja szerint, a földsáncsal kapcsolatos faszerkezetű falat fel-

helyét mindkét hosszmetseten csak a törmeléke bizonyítja, a falakat ugyanis kiszédték. A fal a II. metseten 170 cm körüli vastagságúnak látszik. Ez azonban nem a tulajdonképeni castellum-fal, hanem az azzal párhuzamosan haladó belső



73. KÉP.

váltja a rendes kőfal, amelyet részben egyenesen a sánc előtti árokba, éppen annak a fenekén alapoztak meg (II. metseten 5—7 m között), részben pedig egy kissé a földsánc külső frontjába vágta be (I. metset 5 m-nél). A kőfal létezését és

toronyfal. A tulajdonképeni castrum-fal ettől nyugatra van.

A belső falhoz egy négyszögű pillér (73. képen C) csatlakozik, amely alul teljesen megvan, míg déli oldalán kissé sérült, alapozása a földsáncsal párhuzamo-

san haladt falánál jobb, mélyebb. Megmaradt belőle egy kb. 150 cm magas tömb (130×145 cm széles oldalakkal), amely alaptól kezdve rétegesen habarcsba rakott, helyenkint téglákkal tarkított, szabálytalan kisebb kövekből áll (74. kép). Kissé feltűnő, hogy a kőanyag legnagyobb része szegényesebb jellegű homokkő, nem a későbbi jó mészkőből rakott római falak benyomását kelti. Egyrészt ez a körül-



74. KÉP.

mény, másrészt pedig az, hogy a hozzá tendáló, é-d. irányú fal nem volt szervesen hozzákapcsolva, vele egybefalazva, sőt a falhoz csatlakozó oldala is símára nyomódott habarcs-kifolyásokat mutat, mint a többi oldalán, a tulajdonképpeni kőtábor falánál való korábbi keletkezését bizonyítja. Ez egyben arra a mérésnek, de jogosnak látszó feltevésre csábít bennünket, hogy e pillér a föld-, illetőleg favédőművel állott kapcsolatban. Innen magyarázható az a körülmény is, hogy a cöl-

öphelyek felett vízszintesen feltárt síkon a cölöplyukak nem folytatódtak. E mellett — s ezt hangsúlyozzuk — a pillér anyaga, még a tetején látható nagyobb és szabályosabb kőtömbök is, dunamenti, itt közelebb is található eocen-homokkő. Viszont meggondolásra késztetnek az elszórva beépített tégladarabok is, amelyek későbbi keletkezésére vallanak, ezek azonban szintén korábbiaknak látszanak. Különben is ezen kőpilléres kapuval (mert valójában azzal van dolgunk) ellátott palánkos várrendszer nem a legelső római védőmű e helyen, azt minden bizonnyal megelőzte az egymagában álló földsánc. A favázás — már fejlettebb haditechnikáról beszélő — fal már későbbi évtizedek építménye, amikor már a cseréptöredékek másodlagos jelenléte is érthető. Minden esetre a pillér esetleges szétszedése még újabb felvilágosításokkal fog szolgálni, esetleg téglabélyegekkal is.

A castrum s a környezet szintje ezen kombinált erődmű rombadólte után emelkedik. Erre vall a pillérünkhöz szögben kapcsolódó falak mindvégig egyezően magasabb alapozása is. A falakat e helyen újabban már mind kiszedték, de törmelékeikből a metszeteken pontosan megállapíthatók (a 74. képen és különösen a 77. képen ez jól látható). Fenti pillér kijárat, kapupillér volt, amelynek párját a keresztben húzott D-árok adatai alapján már kiszedték, a vele egyenlő mélyen levő földbevágásból következtetve, párja tőle kb. 250–280 cm-re lehetett, E-nél. E szűk kijárat a kezdetlegesebb fapalánkos tábornak teljesen megfelelt, sőt a hozzájuk épült kaputornyok idejében is — úgy látszik — megmaradt. Nem tartjuk kizártnak, hogy esetleg félkörívvvel áthidalt is lehetett. A megmaradt pillér déli oldalával egy irányban sarkallik hozzá k-ny. irányban a belső fal megtörése, amely 6,10 m (külső) hosszban nyugatra tart, ahol ismét szögben délre fordul. Az egész egy helyiséget zár körül (déli lezárása még ismeretlen), alapozása mindenütt egyenlő, egységes. Egyszerre épült mű: a kő-

castrum kapujának déli fele, ha úgy tesszük, tornya (a 73. képen F). Falainak szélességét a metszetekből állapíthattuk meg, kivéve a k-ny. (6.10 m) fal szélességét, mert annak belső széle az A-árok vonalába esett, az északi (73. képen G-vél jelzett) torony megmaradt részeiből azonban ennek a vastagsága is megállapítható, amennyiben az ott 115 cm körül mozog. Feltűnő, hogy a megmaradt kaputoronyfalrészek nagyobbára szintén a már említett homokkőből épültek, még a keskenyebb (apróbb kövekből rakott) alapról kiálló nagyobb és szabályosabb kőtömbök is abból valók. E körülmény meglehetősen korai kő-castrumra vall. A pillérnél való újabbkoriságát a törmelékekben már szereplő apróbb mészkődarabok (a nagyobbakat mind kiszedték) bizonyítják.

A déli (F) toronyban, részben a falak alapozásánál is mélyebben, több földréteg, köztük egy mélyebben fekvő *kemence* (II. metszet 7 m-nél) s ennek közelében egy *égetett sír* (8 m-nél) finom körvonalai látszanak. Aránylag nagy magasságban van viszont (a felszíntől alig 45–50 cm-re) a helység, 5–10 cm vastagságú meszes kavicsos habarcsból készült, belső padlószintje.

Ezen déli négyszögű kaputorony előtt azután a terep kinn — mint kijárat előtt — meglehetősen síma volt, mint a II. hossz-metszeten látható: a felfedett rész közepe táján egy kissé behajlik, távolabb, már a patkóalakú építményen kívül, egy *őskori putri* körvonalai látszanak (II. hossz-metszet 20 m-nél). Utóbbinak alsó részén látható koromréteg a felső koromréteg beszakadásából keletkezett. Ez a síma terep mutatkozik a patkóalakú fal előtti, IV. sz. metszeten is (83. képen), míg a nagy, kerek faltól északra eső (itt nem közölt) metszet közvetlenül az anyatalaj felett egy *út keresztmetszetét* örökíti meg.

A G kaputorony megmaradt és feltárt sarokfala feletti törmelékéből került felszínre a (75. képen) bemutatott *mészkőfejtöredék* egy Nagy Konstantin által veretett CONSTANTINOPOLIS feliratú

kis bronzéremmel egyetemben (Cohen² 22.). Aligha tévedünk, ha a természetes nagyságú töredékben, nagy csonkaságában is, Lucius Verus jellegzetes képmására ismerünk.

A késő-római időkben, a hadászati be rendezkedés változásával, mikor a csapatok redukciójával s a limes pompásan kiépített láncolat-kapcsainak meglazulásával a tábor védelmi jellege nőttön-nő, a mi szabványos táborunk is a szükséglet-hez idomul: zártabb, védhetőbb jelleget ölt. Kijáratainak száma megfogytokzik,



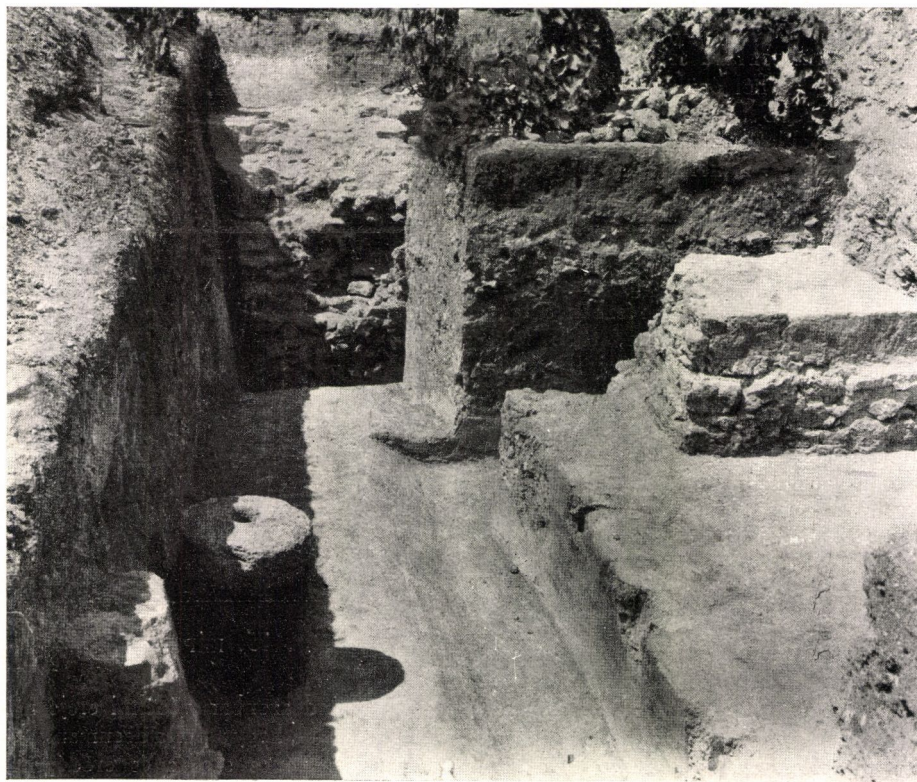
75. KÉP.

egyszersmind azonban védelmi ereje növekszik azáltal, hogy a porta decumana elé, talán az általános szokás és erődépítési módszer alapján, lehet azonban, hogy helyi tapasztalat, szükségszerűség folytán egy hatalmas — valószínűleg félkörűnek szánt — *patkóalakú torony* kerül. Elzárja a kijáratot, miként azt a köríven kívüli, már említett, földrétegek mutatják, amelyek áttörésnek még nyoma sincs (IV. metszet).

Ezen hatalmas mű megalapozottságban, méretekből, formában és építésének módjában teljesen elüt az eddig ismertetett építményektől. Megmaradt déli szárának végződése szerint minden szervesebb épí-

tészeti kapcsolatot, bevágás nélkül támaszkodik a meglevő kapurészekhez (76. kép). Alaprajzban minden esetre tekintettel van a már meglevő kaputornyokra, amennyiben belső felülete (frontja) egy síkban van a tornyok k-ny. szembenéző falsíkjával, szélességben azonban e falakat felülmúlja.

Legalul 60—70 cm vastagságban egyszerűen csak agyaggal rakott — átlagban három, élre állított kőorból álló — opus spicatum látszik a körfal alapjáig kibontott külső síkján (78. kép). E felett már laposan elhelyezett idomtalan kötőredékekből — tégladarabokkal tarkítva —



76. KÉP.

Déli szárának vége az F-torony alapjánál egy méterrel mélyebb alapozású. Az építmény vastagsága nem mindenütt egyenlő, így a hajlásban erősödik, átlagos szélessége 180 és 220 cm között ingadozik. Átlagos magassága mostani állapotában 240—250 cm körül van. Jelen állapotában természetesen csak alapfal, amely a földszínen felül több, esetleg 7 méterig menő magasságú lehetett a maga idejében.

épült a fal. A kavicsos habarcs a kövek között kifolyt s a kiásott alapgödör falához nyomódott. Megmaradt alapfalunkat kívülről azután hatalmas kötömbök koszorúja koronázza.

Homlokzatába ugyanis régebbi építményekből származó faragott köemléket, tömböket, díszes párkányrészeket, stb. falaztak be; többek között egy nagyobb *sírkő töredékét* is, mégpedig víz-



77. ΚΕΡ.



78. ΚΕΡ.

szintes helyzetben a megmaradt legfelső rétegben, a feliratos lapot felfelé fordítva (73. képen I-vel jelölt helyen) úgy, hogy a felirat olvasható:

Q·V·AI
DONĀNON
Q·VANN·XVII
MARINÆ·
E·AVRELIÆ
Q·V·ANN·X
MARINIA
DONĀVS·
DVBITAT
P

.....q(ui) v(ixit) an[n(os)....et]
Donatiano N.....q(ui) v(ixit) ann(os)
XVII [et....] Marinae.....et Aureliae
.....q(uae) v(ixit) ann(os) X....Marinia
[...et] Donatus....Dubitat[us...]
p(osuerunt ?)

A Marinia és Donatus nevek alatt bizonyára a szülők rejtőznek, akik a sírkövet elhunyt gyermekeik (a Donatianus és Marina nevek erre vallanak) közös sírján állították. A felirattöredék szerkezete, valamint a jóalakú betűk a II. század végére datálják emlékünket. A mészkőből

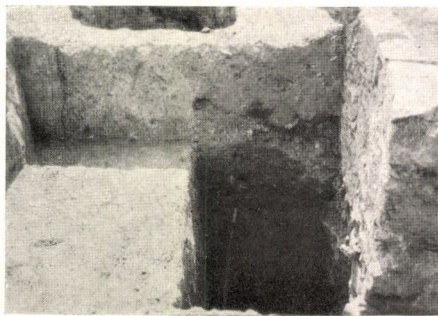
faragott töredék hossza 68, szélessége 56 cm. Nem lehetetlen, hogy a sírkő többi töredéke még a késői toronyépítményben rejtőzik.

Ugyancsak a kerek falból való egy szobor felkartöredéke is, valamint egy dombozmű töredéke, amely apró, ruhás nőt ábrázolt. Ugyancsak innen való egy párhányos töredék is reliefes ábrázolás felismerhetetlen maradványával. Valamennyi mészkőből faragott.

A toldaléktorony alapjának készített árok lefelé szűkült, éppen ezért a meglevő fal felfelé fokozatosan erősödve kifelé dűl. Belső síkja jobb kidolgozású, szabálytalan kövekből pontos körívben épült. A fal pontosan merőleges, itt már a mérőőn is dolgozott. Az alapozásnál itt nemcsak a fal helyén, hanem félkörben a torony belsőjében is kiszedték az anyaföldet. A kövek között kifolyt habarcs nem az alapárok földfalának benyomódását, hanem a kőműveskanál lesimítását mutatja (79. kép).



79. KÉP.



80. KÉP.



81. KÉP.

E lesimítés s a gondos falazás arra való, hogy a toronyban nyerendő helyiséget már szinte alapjától kezdve használatra szánták, a fal megépülte után azonban a kiásott belső részt mégis feltöltötték, egy szintbe hozták a mögötte levő nívóval, mégpedig ugyanazzal a sárga agyaggal, amit onnan kiemeltek. (Mindez nagyon jól megfigyelhető a 80. képen, a visszahányt agyag alja az ásónyél végénél, széle pedig fenn a balsarokban válik el a háborítatlan anyaföldtől.) Innen van az a megtévesztő homogén jellege a köríven belüli földnek, amely a kiszedett részen is az anyaföld benyomását kelti. A metszet gondos megfigyelése azonban elvétve apróbb kövek s habarccsamaradványok felfedezésére vezetett s megállapíthattuk, hogy a körív kiszedésének határvonala (a H-val jelzett, alább ismertetett kerek gödröt is metszve) hol futott.

A fal belső síkjának strukturája: alul 75 cm vastagságban szintén agyagba rakott opus spicatum, majd jó félméteres habarccsos falazás a beásott alapba, ezenfelül pedig a fugák kívülről a habarccsal lesimítottak.

A torony belsejében egy kb. 120 cm átmérőjű *kerek lyuk* (73. képen H és 81. kép) látható, amelyet nagyobb részben az építéskor kiemelt s ismét visszahányt agyagba ástak. A nyílás falain látható korhadásmaradványokból következtetve fával, hordóval lehetett kibélelve, 80 cm magasságban megmaradt gyűrűjének feneke alatt apróbb kövekből készített alapozás volt megállapítható. E kövek között leltük a *kétfejes kőtöredéket* (82. kép). A 3,5–6 cm között váltakozó vastagságú mészkőlapból kétoldalt — egymásnak ferdén átellenes helyzetben — egy-egy fej nő ki reliefszerűen. A kétségtelenül síremlék-

ról, esetleg síraediculából származó töredék egyik oldalán női fejet ábrázol (a 82. képen a felső), fején kendő, füleiben csüngő. A töredék ezen fele megőrizte eredeti festésének a nyomait is. A fej stílussajátságai s a hajviselet a III. század elejére, legkésőbb első felébe vezetnek bennünket. A másik oldalon kagylósan



82. KÉP.

felhajló háttérből, félprofilos oldalnézetben dűshajú ifjú (gyermek) feje emelkedik ki. Bal vállán köpenyének két redője látható. Festésnek semmi nyoma sincs rajta. Technikailag elnagyoltnak látszó kivitele mellett is művészi kézre valló munka. Más kéz készítette, más korban, készítésének idejét a II. század végére tennők. Az emlék magassága 30,5 cm.

A kerek gödörben lelt kövek mintegy

korjelző kritériumokként szerepelnek, amelyek alapján állíthatjuk, hogy a torony formájával, falának hajlásával különben is nagyon egybehangzó kerek lyuk legkorábban azzal egyidőben, sőt (a kidobott s visszahordott földbe történt bevágása miatt) annál valamivel később készült. Aligha tévedünk, ha rendeltetését illetőleg a vastagfalú torony pincerészenek hűvösében élelem-, folyadékeltároló berendezést látunk benne.

A kerektorony hátsó belső metszete (83. kép III. metszet) igen változatos kultúrrétegeket mutat, amelyek azonban felette gyanúsak s a mi szempontunkból aligha vehetők tekintetbe. Mindjárt a közepén erős égési nyomokból s rengeteg vassalakból arra lehet következtetni, hogy később, esetleg a már romban heverő, de masszívuságánál fogva még tekintélyes magasságban fennálló torony védelme alatt egy későbbi, esetleg középkori öntőműhelyféle fészkelte ott be magát. Az erős égett réteg tovább még friss koromszagú, valószínűleg szőlővenyige égetés nyoma, hasonlóképpen újszerű az alatta ásott gödör is.

A torony falaiból hiányzó részeket a föld tulajdonosa 1928-ban szedette ki. A M. Nemzeti Múzeum, mihelyt tudomást szerzett e pusztításról, további rongálástól a tulajdonost azonnal eltiltotta. A dúlás alkalmával keletkezett leszakadások helyén a belső «öntött» falrakás mikéntje is látható. Ez a vegyes öntött anyag sem került rendezetlen tömegben a felrakott falszélek közé (81. kép), hanem azt rétegesen helyezték el, éppen ezért ilyennemű falrakásra az «öntött» fal (Gussmauer) elnevezés helytelen. A vastag habarcs- és a legtöbbször itt is éllel (és kézzel) elhelyezett kőrétegek rendszeresen változtatják egymást.

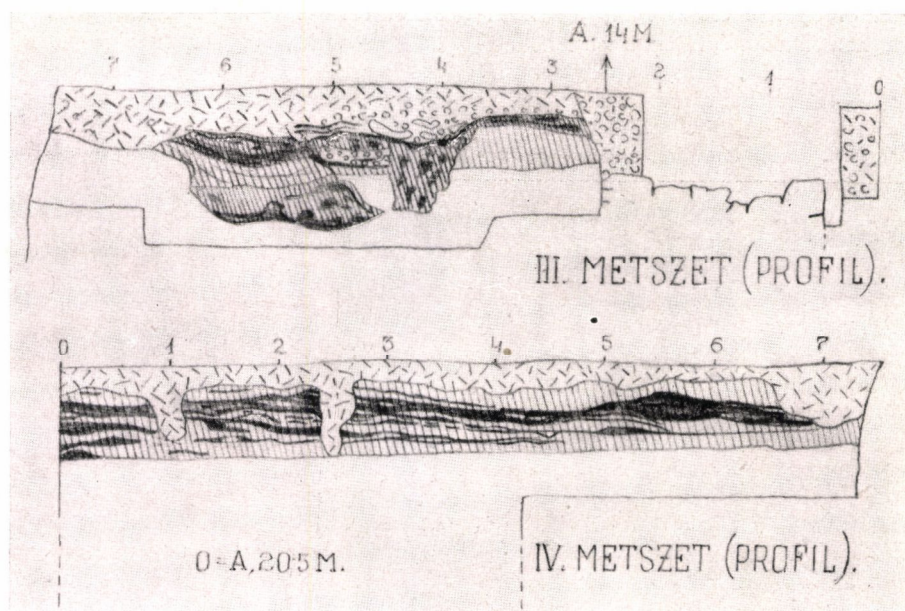
A toldalékepítmény előtt (ugyancsak a Krebs-féle szőlőben) a castellum ezen oldalára merőlegesen egy széles *domborulat* húzódik, amely metszi a jobbra-balra még jól látható külső védelmi árkokat. A faltól kifelé kb. 25 m-re — a tulajdonos

állítására szerint — szőlődöntés alkalmával kb. 60 cm széles, a domborulat irányában haladó *falra* akadtak. Egy szép mészkőtömb ezen falból való, amelynek helyzetét, rendeltetését egy — a venyigék miatt költséges — ásás magyarázhatná meg.

*

A G-toronytól északra (73. képen K-nál) k-ny. irányban egy kutatóárkot húztunk,

Mint láttuk, a porta decumana építményeinél nagyjában három, illetőleg négy főperiodust tudunk megállapítani. Mégpedig a *földerődmű* (ősformájában és fapalánkos rendszerrel), amelyet egy újabb fázisában a kapunál két négyszögű *kőpillérrel* láttak el, majd a két négyszögű kaputoronnyal bíró *kőtábor* és végül a késői *toldaléktorony* korát. Maguk az építmények, úgy helyzetükből, mint pedig



83. KÉP.

hogyan a castrumfal irányát megállapíthassuk. Ily segédárkok fektetése nagyobb számban is kívánatos lett volna, azonban — mint említettük — termő szőlőben dolgoztunk s így arra jelenleg nem gondolhattunk. A K-árok (itt nem közölt) metszete is jó képet adott a földcastrum egy részéről, megmutatta a kiszedett kőcastrumfal helyét, sőt itt már a fal előtti fensík és az első árok lefelé igyekvő vonala is mutatkozott. Az árokmetszetet a szőlőültetvény miatt nem folytathattuk.

*

anyagukból és technikai kivitelükből következtetve, főként relatív chronológiával szolgálnak.

A dunapentelei Öreghegyen véghezvitt — különösen ujjabbkori — dűlások tengerében a kormeghatározásoknál, az emlékeket kísérő ingó kritériumokat illetőleg, felette óvatosan kell eljárni s a főszó a relatív chronológiára esik.

A földcastrumot illetőleg komplikáltabb ilyenmű pannoniai erődművek ismeretében (hogy pl. a háromszor megerősített brigetiói földtábort említsük)

ezen szerényebb jellegű dunapentelei földtábor keletkezését az I. század végére, a cölöpökkel ellátott fapalánkos rendszert is legkésőbb a II. század elejére kell tennünk. Brigetióban a komplikált szerkezetű földcastrum után az I. és II. század fordulója körüli időre már biztos adatunk van a végleges, mészkőből épült kőtáborfal fennállását illetően. Dunapentelelén a tulajdonképpeni kőtábor megmaradt falai, így a G-torony sarka s a kerektorony felé eső része is jórészt silány homokkőből épültek. Ezen falak alapozása is gyenge, elnagyolt. Úgy ez, mint a sebtiben, valahonnan a közelségből összehordott kőanyag az építmény koraiságára vall. Ezzel szemben a késői, patkóalakú torony már szinte kivétel nélkül messzebbről a Dunán hozott mészkőből, sőt nagyrésztben már másodlagosan felhasználott megfaragott, s különböző elmúlt időköt reprezentáló kőtömbökből áll.

A kaputornyok, tehát a kőtábor keletkezése és a kijárást elzáró kerektorony építése között igen nagy időbeli távolság van. Annyira, hogy éppen ezért nem is tudjuk egyik keletkezését sem éppen ezen időbeli nagy intervallumban lejátszódó történelmi eseményekkel kapcsolatba hozni. Az első kőtábort a táborkiépítés rendes fejlődési menetének, a toldalékot pedig a IV. század második felében végrehajtott dunai tervszerű erődépítési tevékenység eredményének kell tartanunk.

A kőtábor fentiek szerint még szintén a II. század elején épülhetett.

A négyszögű tornyok s a C-pillér anyaga, mint említettük, nagyjában egyezik s ez a tény egy újabb közbeeső problémával szolgál: hova is tartoznak tulajdonképpen szerkezetileg s időbelileg a pillérek? A legnagyobb valószínűség amellet szól, hogy a magában álló pillér (mondjuk kapupillér, mert — mint említettük — párjának helye a metszetekben megállapítható) a földcastrum tartozéka volt. Mindenestre azonban régiebb a kőcastrumnál. A kőcastrum kaputornyainak falainál sokkal mélyebben alapozott, a portatorony fala

nincs szervesen hozzákapcsolva, hanem csak melléépítve, az csak hozzá támaszkodik. Ha a pillérek (a négyszögű tornyok megépülte előtt) a kőcastrumhoz készültek volna, akkor talán inkább a tábort körülvevő castrumfal vonulásának pontos irányában épültek volna, mint a castellum első kőkapuja. A helyzet azonban más, a kőpillér a kaputorony belső sarka mellett áll. Ha a pillér s a kaputorony egyszerre épül, ami teljesen kizárt dolog, akkor nem lenne a pillér csatlakozó oldala oly síma, amelyen az egybefalazásnak legcsekélyebb nyoma sem látszik. Viszont, ha a torony lenne régiebb s a pillér újabb (esetleg mint a patkótorony szűkített bejárata), akkor a torony sarkát rendesebben alapozták volna meg, holott az kétségtelenül éppen a pillértámasztékra való számítással épült.

*

Ami az abszolút-kormeghatározást illeti, e tekintetben elsősorban az illetékes földrétegekben talált cserepek, téglabélyegek, érmek és egyéb tárgyak jönnek tekintetbe, mint korhatározó kritériumok.

A *cserépanyag*, részben azért is, mert főként kiszedett falak helyére visszado-bált törmelékből való, nem ad különösebb támpontokat, amennyiben az, úgyszólván, kivétel nélkül a II. század közepétől a III. század közepéig használatos agyagedények töredékeiből áll. Igen nagy számban szerepel közöttük az ismert szürke anyag. Viszont a késői, IV. századi, részben mázas cserepek csak kis számban fordulnak elő.

Hasonló az eset a gyér számban előkerült *terra sigillata*kkal is. Kivétel nélkül a legkésőbbi gyártású importált sigillaták szerepelnek a II. század végéről. Így két westerndorfi töredék (Dragendorff 37.) az A-ároknak a földcastrum feletti rétegéből, egy fenéktöredék (Dragendorff 18.) ...SFE bélyegvégződésével az F-torony törmelékéből, lezoux-inak látszó, a II. század közepéről való töredék, valamint egy tál felső része tojás-

fűzérrel (amelynél a függőleges pálcát a jellegzetes westendorfi típust mutatja, Dragendorff 37.) a cölöplyukak feletti föld lefejtése alkalmával talált kavicsos úttest fölül került felszínre. A késői torony körül sigillták már nem jelentek.

Korbelileg ugyanazt a képet mutatják a *téglabélyegek* is. A cölöplyukak felett talált COH...-bélyeget leszámítva a porta decumana körül, csak az aquincumi legio II. adiutrix-nak a Duna mentén jól ismert bélyegei kerültek elő, mégpedig két darab (84. képen a két alsó) már a humuszból, illetőleg a kidobott földből; egy (84. képen fenn jobbra) a földcastrum felett a malomkő környékéről; míg egy retrograd-töredék (84. képen, fenn balra) magából a patkótorony anyagából.

Az *érmék* sem nyújtanak határozott támpontokat. A Lucius Verus-fejtöredékkel együtt a G-torony felett előkerült egyetlen CONSTANTINOPOLIS-érmet (332-ből, Cohen² 22) és a humuszból való Gallienus-bronzot (Cohen² 269) leszámítva valamennyi a IV. század második feléből való, mégpedig egy (I. Valentinianus, Cohen² 12) a humuszból, kettő (az egyik Valens, Cohen² 47, a másik közelebből meg nem határozható) még a földtulajdonos dűlása alkalmával kiemelt földből, hat darab pedig (Julianus Apostata, Cohen² 42; három darab II. Constantius, Cohen² 188; Iovianus, Cohen² 31; Constantinus-család egyik tagja, közelebből meg nem határozható) az A-árokból a már régebben kiszedett falak törmelékéből.

Így ezek szerint is az emlékek nyújtotta kormeghatározás mellett kell maradnunk a földsáncot s a kőcastrumot illetően annak a hozzáadásával, hogy a toldalék-építményt sem hozhatjuk — mint azt kutatásunk elején véltük — Constantinus uralkodásával kapcsolatba, hanem a IV. sz. második feléből való érmék nagybbrmévű megjelenésével kapcsolatban is abban — technikai kivitelét is tekintve —

a Valentinianus-féle erődépítés egyik művét kell látnunk.

II. Próbaárok a Castellumban.

A 70. képen szereplő B-vonal rendeltése az lett volna, hogy az annak irányában húzott árokkal a castellum belső állapotát, építményeinek mineműségét kíméljük ki esetleges nagybbrmévű kutatás megindítása céljából. Tervünk egyéb — pillanatnyilag halaszthatatlanabbnak látszó — feladatok előtérbe nyomulása folytán, csak kis részben sikerült. Az A-ároktól eltérően az 1—4. karók között



84. KÉP.

0—24 méterig terjedő próbaárok leásása meglehetősen vígasztalan képet adott a castellum belsejének feldúlásáról. Egyetlen megbolygatatlan réteg, egyetlen megmaradt fal vagy falrendszer nem mutatkozott, a telek tulajdonosa alapos munkát végzett. E rövid beszámoló keretében ezen árokból csak egy figyelemreméltóbb leletet említünk.

A 8. méternél (2 m széles) árkunkat 120 cm mélyen egy símán hosszában lefektetett *téglasor* keresztelte, amely alatt kétoldalt háromszögű keresztmet-szetű stucco-rudak voltak elhelyezve. Elgondolásunk szerint talán szennyvízcsatorna, vagy primitív fűtőberendezés maradványával van dolgunk. Utóbbira vall az, hogy az egyik téglalap alatt igen

égett szemetet találtunk, közte egy *bronz-sarkantyút*. A $40 \times 30 \times 6$ cm. nagyságú téglák kivétel nélkül a 85. képen látható *FIRMINVS* bélyeget viselik.

A csatornát nyomon követtük, az ároktól északra 1 m-re, délre pedig 1.50 m-re volt meg, egész hossza tehát 4.50 m volt. Alatta még kb. 130 cm mélyen számtalan kevert réteget találtunk III. sz. cserepekkel és egy IV. sz. bronzéremmel. Utóbbiak egyben terminus post quem-mel a kevésbé ismert téglabélyeget is datálják, amiben



85. KÉP.

egy késői IV. századi téglagyártó nevére kell ismernünk.

Egy *Claudius Gothicus* (268–270)-érmen kívül az árokban mindössze csak a már említett felismerhetetlen IV. sz. kisbronz került elő. Az itt lelt *terra sigillata*akra ugyanaz áll, mint amit a *porta decumana*-nál mondottunk: két *western-dorfi* töredék (az egyikén bika-ábrázolás látható rosetta-val) a II. század végéről való.

III. É-ny. castellum-sarok.

A *porta decumana* részletesebb feltárásával kapcsolatban — feladatunk első-

sorban a tábor körvonalának, alakjának, nagyságának pontosabb meghatározása lévén — az é-ny. sarok külső falainak vonulatát is igyekeztünk megállapítani. Az itt következő kutatásokról e helyen csak röviden fogunk most megemlékezni.

Marsigli a XVIII. sz. elején megjelent munkájában (*Danubius Pannonico-Mysicus*) a dunapentelei castrumnak csak ezen sarkát rajzolja be térképébe, amely tehát akkor még a felszínen jól látható volt. Részben ez, részben e saroknak a környezetből ma is erősen kiemelkedő volta késztetett bennünket arra, hogy a castrum-falat a sarok körül csillagszerűen húzott, egymástól kb. egyenlő távolságra eső négy árokkal megkeressük. Kőfalat már egy helyen sem találtunk, hanem metszet-módszerrel a kiszedett falak omladékaiból azok helyét pontosan megismerhettük s egyes helyeken a földcastrum cölöphelyeit is megtaláltuk. Ezek szerint a castellum e helyen minden — a külszín szerint feltételezett — külső torony nélküli, enyhén lekerekített sarokkal bírt.

Az említett négy metszetben a védőfalnak és belső építményeknek kiszédése részben felülről, részben pedig a környező mélyebben fekvő területől oldalbeásásokkal történt. Éppen ezért érdemes rétegmegfigyelést csak elvétele lehetett eszközölni. Az I. számú árokban, ahonnan a 86. képen látható, mészkőből való *oszlopfő* is származik, stucco-maradványokon kívül egy keskeny, késői fal mellől sok *falfestménytöredék* került napfényre. Úgy innen, mint a többi árokból — egy *Marcus Aurelius*-nagybronzot kivéve — csupa a IV. század második feléből való érem került elő. Mindössze egy sigillát találtunk, mégpedig az I. árokból: egy *rheinzaberni* töredéket pálcátag nélküli tojásfűzér alatt venyigén csipegető madár alakjával (*Dragendorff* 37) a II. század közepéről. A III. számú árokban egy *LEG II AD* téglabélyeget, a II. kutatóárokból pedig a Dunapenteléről is jól ismert *EXERPANINF* (*exercitus Pannoniae inferioris*) bélyeg töredékét

(86. képen fenn) találtuk (v. ö. Szilágyi János, A pannoniai bélyeges téglák, 1933. 84—85.)

IV. Külső védőárok.

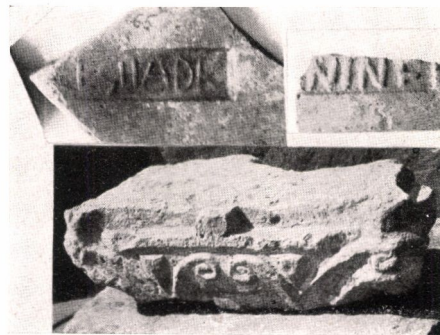
Az é-ny. saroknál végzett kutatásnál nyílt alkalom arra is, hogy egy nem szőlővel beültetett területen a sarokhoz közel, é-d. irányban, a castellum északi falára merőlegesen húzott — 2 m széles — árokkal a tábor külső védelmi árokrendszerét is megismerjük (87. kép).

Mint a 88. képen közölt metszetből látható, hármas árokrendszer vette körül Intercisa castrumát: egy a (0 m-nél már kiszedett) castrumfalhoz legközelebb fekvő közepes, egy kisebb és egy nagyobb mélységű árok. Mint a táborépítés két nagy etappját nagyobb időköz választja el egymástól, úgy itt is megtalálható ez a két egymástól messze eső kor. Az első árok fölött, meglepően vastag betömő és iszapoló rétegek fölött tisztán látható egy másik, újabb árokrendszer, amely nagyjában követi az első hajlatainak irányát.

Az első árok feletti réteg cserepei (érem és téglabélyeg itt *nem* került elő) a II. század második felének és a III. század első felének jellegeit viselik magukon, nemkülönben a terra sigillaták is, így egy rheinzaberni töredék, valamint .ITALIS F bélyegű fenékrész, amelyben az Antoninusok korában működött rheinzaberni Vitalis mesterre ismerünk.

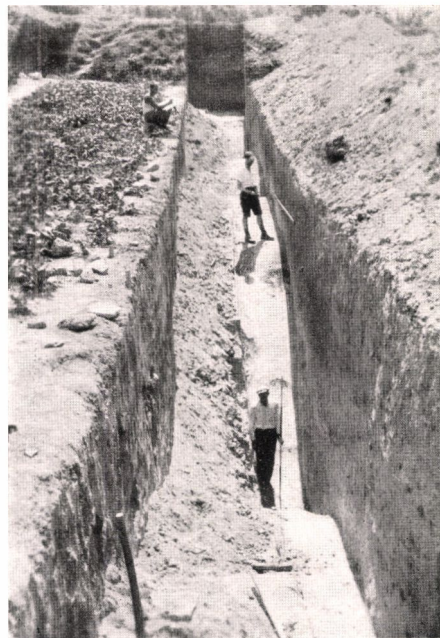
A második (magasabban fekvő) árokrendszer feletti rétegben már egyetlen sigillata sem fordult elő, a többi — részben már a jellegzetesen késői mázas — cserepek mind IV. századbeliek. Egy LEG II AD-tégla is ebből a rétegből való. E réteg érmei (Constantinus-utód, II. Constantius, Constans, VRBS ROMA 332-ből, Constantius Chlorus, Valens) szintén kivétel nélkül a IV. század közepéről, ill. második feléből valók s így azok egybehangzóan datálják e második árokrendszert a porta decumana késői toldaléképítményével egykorúnak.

A nagy árok fenekén az agyagban egy 13 cm hosszú és 10 cm széles kerek cölöplyuk rajzolódott ki a 0 ponttól 19:50 m-re

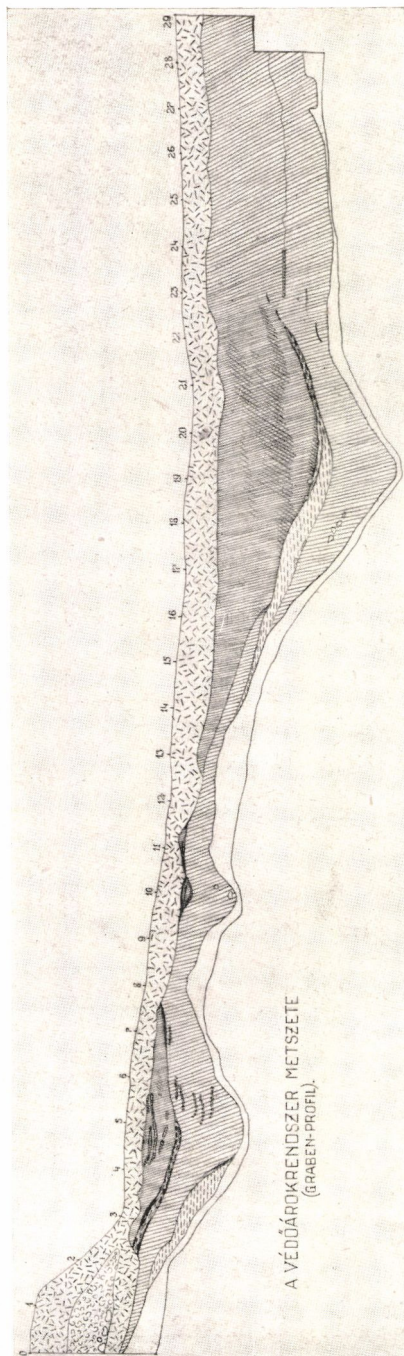


86. KÉP.

s a felszíntől 4:50 m-re, ez volt tehát a nagy árok legmélyebb pontja a cölöpből következő tövis-akadállyal (mint ma szegesdróttal) ellátva.



87. KÉP.



V. Castellumon kívüli porticus.

A castrum é-ny. sarkához közel, nyugatra a táboron kívül feltűnő, félkörű völgybe átmenő lejtős terület vonja magára a szemlélő figyelmét. A terep áttekintésénél első pillanatra az antik színház gondolata ébred fel bennünk: fenn természetadta lezáródás, alul orkestrának alkalmas síkterület. A terület tényleges rendeltetését természetesen csak a jövőbeni kutatások fogják eldönteni. A felső szegélyen végzett próbakutatás azonban máris nagyon érdekes és értékes eredménnyel szolgált. A természetes határral párhuzamosan haladó hosszú épület falai kerültek napfényre, amelyek eredetileg a félkörűen lejtő területnek díszes, oszlopcsarnokos lezárását alkothatták. A csarnok kb. fél méter magasságban megmaradt falának belső oldala kb. 15 m hosszúságban megőrizte eredeti festését. Hazánk földjéről a legjelentékenyebb ilyen mű maradvány geometrikus beosztásban a legkülönbébb márványemeket utánozza. Az óvatosan lefejtett földréteg alól a legfrissebb színekben tűnt elő a lelt érmek szerint is a II. században készült festmény, amelyet a helyszínen aquarellben is megőrkítettünk s egyben legnagyobb részét óvatosan lefejtve, múzeumi kiállítás számára is konzerváltunk. A festménymaradványok behatóbb ismertetése a területen végzett egyéb kutatások leírásával kapcsolatban történik.

*

Az ásatási munkálatokban kezdettől végig igen tevékenyen vett részt *Csalogovits József dr.*, a Szekszárdi Múzeum vezetője, akinek a rajzok készítése körüli fáradozásáért külön köszönettel tartozunk, nagy segítségünkre voltak továbbá az egyes kutatási területek szakszerű ellenőrzésével és a metszetek pontos megfigyelésével *W. Jorns úr* (Marburg a. d. Lahn) és *Gallus Sándor dr.* (Sopron).

Paulovics István.

Kerberos-szobrocska az Aquincumi Múzeumban.

Az aquincumi collegium centonarium székházának 1931. évi feltárásakor egy pincegádorból került elő szobrocskánk. A pincében egy orgonát (*hydra*) találtunk, melyet Kr. u. 228-ban a collegium praefectura ajándékozott a tűzoltóságnak. Az épület a III. század közepén leégett, a pincét a törmelékek betöltötték, s az újabb építkezéseknél már meg sem bolygatták. Ez az időpont szobrocskánk korára nézve is terminus antequem-mel szolgálhat.

Szobrocskánk magassága 6.8 cm (89. kép). A kutya három feje közül a középső a legnagyobb, s arányos a törzzsel. Szája nyitott, felső fogsora teljes, az alsó állkapcsban azonban csak a lyukak maradtak meg, melyek amellettszólnak, hogy a fogakat egyenként rakták be. Külön készült a nyelve is. A fogak és a szemgolyók ezüstözve vannak, nemkülönben a nyakörv is, mely apró körökkel ékített. A nagy kutya oldalából két kisebb fej nő ki, melyek formára különböznek a középsőtől. A bal fej felfelé néz és csonka; az alsó állkapcsát már egykor lereszelték. A szemek itt is ezüstöztek. A két kisebb fejre egy-egy kígyó tekerődik, testük a mellnél csomóba kötődik, s majd külön-külön a két mellső lábra csavarodik. A balfej kígyóját hasonlóképp egyenes vonalban lereszelték. A kutya két hátsó lába letörött. Az állat szőre, a fejek, a kígyó pikkelyes teste szép, cizellált munkáról tanúskodnak. Bár találáskor a szobrocskát egy alak-talan, égéstől származó vasas rozsdaréteg fedte, tisztítása után előtűnt a szép, világoszöld patinája.

Kerberos alakjának már az egész korai művészi elgondolásánál ragaszkodtak az alvilági milieuhöz; ijesztő külsejével is fokozták a zárt helyiségnek gondolt alvilág kapuórének jelentőségét. A több fej, valamint a kígyókkal való kapcsolatba hozása a chthonikus eszmetársítással függ

össze.¹ A korai görög művészetben egyszerre többféle alakban jelenik meg,² s a háromfejes alakja is az ion művészetre megy vissza. A római kori emlékeken leggyakrabban jelentkező típusa is ilyen. A már korábban bekövetkezett fejlődésnek eredményeként ezentúl a kígyóval való organikus kapcsolatát feladták és ha kígyókkal is ábrázolják, akkor ezek csak a mell és a nyakak köré tekerődznek. A capitoliumi múzeum Hercules oltárán (CIL VI 328) Kerberos középső fejénél nyakörvet láthatunk, s a hős ennelfogva húzza maga után.³ Ez emlékeztet Ovidius soraira *medio portante catenas* (Met. X, 65). Az aquincumi kis bronzon is megtaláljuk a középső nyakán az örvet.

A kisbronzok sorában példányunkhoz hasonló kevés fordul elő. Többször hiányzik a kígyó, pl. a párizsi Bibliothèque Nationale vagy a bécsi Kunsthist. Museum darabjainál.⁴ Álló háromfejű Kerberost köréje csavarodó kígyókkal mutat a Gréau-gyűjtemény kisbronzja.⁵ Az aquincumihoz hasonló ülő helyzetben megtaláljuk a British Museumban⁶ és az Egyiptomból származó darabon.⁷ Ezek az ismert kisbronzok azonban művészi kidolgozás tekintetében messze maradnak a mi darabunk mögött.

Az aquincumi kisbronz római kori Kerberos típusának elterjedését a Hercules kultusz is elősegítette, így mutatja C. Junius Euhodus és feleségének Kr. u. 165 körül készült szarkofágja.⁸ Nagy sze-

¹ V. ö. Eitrem, *Kerberos* címszó a PW—RE, XXI HB 271 ff.; Immisch, *Kerberos* címszó a Roscher, Lex. II, 1119 ff.

² Furtwängler, Samml. Sabouroff I, Text zu Taf. 74.

³ Reinach, Rép. de rel. III 215, 3.

⁴ Reinach, Rép. de la stat. II. 698, 1; 699, 1.

⁵ Coll. Gréau, 850; Reinach, Rép. de la stat. II 698, 5.

⁶ Journ. of Hell. St. VI, 291; Reinach, o. c. II. 699, 2.

⁷ Reinach, o. c. II. 699, 3.

⁸ Robert, III, 7, 26; Reinach, Rép. de rel. III, 350.



89. KÉP. KERBEROS-SZOBROCSKA AZ AQUINCUMI MÚZEUMBAN,

repet játszik az alvilági istenek ábrázolásainál, s a Kr. u. II. századból példa erre a Villa Hadriani kandeláberjének díszítése.¹ Mikor a római birodalom területén a vallásos szinkretizmus mindenütt fogékony talajra talál, első sorban a II. századtól kezdve, akkor a Sarapis-Dispater-Hades ábrázolásoknál sem marad el.² Egy kairói kisbronzon is a trónoló Sarapis mellett önálló darabként szerepel.³ Többször ülőhelyzetben is előfordul, s rendszeren a trónszéktől jobbra. A de Cavalleriis által közölt csonka Hades vagy Sarapis szobron,⁴ és a várhelyi Dispatert és Proserpinát ábrázoló relíeften⁵ Kerberos baloldali kisebb feje épp olyan tartásban van ábrázolva az isten felé fordulva, mint a mi kisbronzunkon. A Gréau-gyűjtemény és a British Museum kisbronzain ez a kis fej hasonlóképp felfelé néz. Egy csonka martresi töredéken⁶ a középső fej néz felfelé, s a kutya mellett még láthatók az isten csonka lábmaradványai. Ezek a példák is a mellett bizonyítanak, hogy szobrocskáink Sarapissal kapcsolatban ábrázolt Kerberos típusra megy vissza.

A Nemzeti Múzeum bennünket közelebről érdeklő dáciai lelőhelyű trónoló Sarapis bronzcskája mellett is ilyen Kerberosok lehettek. A tordai példányról már Hekler Antal állapította meg, hogy Sarapisa jobbját kissé meghajtván és könyökben előrenyujtván kézfejét a Kerberos

fején nyugtatta.⁷ Az aquincumi szobrocskákon is a kutya felfelé néző fejét és a rátekerődő kígyó fejét csak azért reszelték le, hogy egy függőleges vonalat kapjanak, s jobban hozzáilleszthessék a talapzaton a trónuson ülő Sarapishoz, s így Kerberosunk az isten jobbján foglalt helyet. Jogosan tehetjük ezért fel, hogy ez az új aquincumi szobrocška is a Sarapis kultusz már többször behatóan tárgyalt pannoniai elterjedésének egyik újabb bizonyítéka.⁸

A szobrocška készítésekor abba az időbe kell tenni, mikor az egyiptomi hellenisztikus, s elsősorban az alexandriai istenségek kultusza a nyugati tartományokban, így Pannoniában is nagyobb tömeget hódított meg. Ugyanekkor alexandriai főfészkekből kereskedelmi és más közvetítéssel sok apró kultusz-szobrocška is eljutott hozzánk, köztük a Bryaxis által megalkotott Sarapis szobrászati típusa mellett a Kerberos egyik legszebb szobrocskája is.⁹

Nagy Lajos.

⁷ Hekler, Sarapis szobrocška a Nemzeti Múzeumban. Arch. Ért. XXX, (1910) 310. old. A másik szobrocskát ismertette Paulovics, Arch. Ért. XLI, (1927) 94–95. old.

⁸ V. ö. Paulovics, Alexandriai istenségek tiszteletének emlékei a magyarországi rómaiságban; u. az, Hellenisztikus egyiptomi emlékek Magyarországon; Veidinger György, A keleti vallások emlékei Pannoniában, 9, 39 old.

⁹ Pannonia területén a Kerberos ábrázolása kömemlékeken is elég ritka. Herculessel kapcsolatban szerepel a magyaróvári múzeum egyik sírkövén (Kubitschek, Römerfunde von Eisenstadt. S. 88–89, Abb. 67). Aquincumban Dispater-Sarapist és Isis-Hercurát ábrázoló relíeften a trónszék mellett találjuk meg, nemkülönben egy másik azonos lelőhelyű relíeften, mely külön trónszékeken Sarapist és Isist ülve ábrázolja (Bud. Rég. V (1897) 105–106. old.; Arch. Ért. XXVII, (1907) 127–128. old., 5–6. képek). A Nemz. Múzeum ismeretlen lelőhelyű fogadalmi táblája, mely Dispatert és Proserpinát a Kerberossal együtt ábrázolja, a dáciai táblákkal való egyezés alapján erdélyi lelőhelyűnek vehető (Arch. Ért. XXVII, (1907) 125. old., 4. kép).

¹ Gusman, Villa d'Hadrien, p. 154; Reinach, Rép. de rel. III, 395.

² Provinciális ábrázolásokra v. ö. Kuzsinszky, Alvilági istenek magyarországi római kömemlékeken. Arch. Ért. XXVII, (1907) 119–130. old.; Téglás, Arch. Ért. XXVII, (1907) 368–370. old.; Arch. Ért. XXX, (1910) 155. old.

³ Edgar, Greek bronzes. No. 27635–6; Reinach, Rép. de la stat. IV, 10, 3.

⁴ Antiquarium statuarum urbis Romae II, 28; Reinach, Rép. de la stat. II, 20, 2.

⁵ Kuzsinszky, Arch. Ért. XXVII, (1907) 119. old. I. ábra.

⁶ Reinach, II, 698, 2.

A tibolddaróci kincslelet.

A Bükk-hegység vidéke gazdag és szép őskori leletei révén már régóta jó hírnévnek örvend. Az alább bemutatandó darabok Tibolddarócnál kerültek elő.¹

1911-ben, egy 200—300 éves tölgyes helyén létesítendő szőlő földmunkálatai alkalmával Odescalchi herceg² birtokán találták a munkások e leletet, amely körülbelül három ásócsapás mélységben együtt feküdt és így depotleletnek tekinthető. Időbelileg két csoportra osztható. Egyik, a hallstattkorba tartozó leletben erős, kékes színű patinát találunk, míg a másik, keresztény korbeli csoport darabjain ilyen patinát nem lelünk. Hogy a bronzvegyületek összetétele mennyiben befolyásolja e patinát, azt egyelőre még nem vettük vizsgálat alá.

A hallstattkorbeli bronzok (90—91. kép). Legszebbnek nevezhető az a négy díszítmény, melyekből 2—2 alkotott hosszú csüngődísz. Egyoldalúan profiláltak, lesározott tűzhelyen készültek, áttörtek és lapos relieffal díszítettek; bordázott és félholdalakú lemezeket és rudakból álló hálómunkát mutatnak. Mindegyik láncot kis, harangalakú függő fejezi be. Az egyes motívumok közt az említetteken kívül profilos napkorongok és kettős holdak is szerepelnek. A két felső darab, amely 2—2, a felakasztáshoz szükséges kapoccsal van ellátva, ugyanazon öntőformából készült; képünk jól mutatja az öntéshibákat is. A kissé eltérő mérték- és súlyadatok részint ezen hibákra, részint a különböző fennmaradási állapotra vezethetők vissza.

A felső lemezek

szélessége ..	9·95 cm	9·95 cm
Legn. szélesség	10·25 «	10·25 «

¹ Halás köszönetet mondok a budapesti M. k. Térképészeti Intézetnek, amiért a kérdéses térkép-részletet rendelkezésemre bocsátotta.

² Nem akarom elmulasztani, hogy Odescalchi herceg ő excellenciájának legmelegebb köszönetemet fejezzem ki nagylelkű támogatásáért, melegsívű vendéglátásáért és gazdag gyűjteményének megtekintéséért.

Hossza fenn ..	13·95 cm	14— cm
----------------	----------	--------

Hossza lenn ..	15·80 «	15·85 «
----------------	---------	---------

Súlya	95·50 g	100·35 g
-------------	---------	----------

Úgy látszik, e lemezeket gyűrűkből és kettős gyűrűkből álló 7 láncfűzér kapcsolta egybe az alsó lemezekkel, amint ezt a 90. számú képen megkíséreltük helyreállítani. A két alsó lemez motívumainak elrendezése egymástól eltérő, de ugyanolyan stílusban és technikával készültek.

Az alsó leme-

zek szélessége	7·85 cm	8·15 cm
----------------	---------	---------

Hossza.....	16·90 «	17·10 «
-------------	---------	---------

Súlya	133·40 g	83·05 g
-------------	----------	---------

A nagy súlybeli eltérés a gyűrűkre vezethető vissza, amelyek a 90. sz. töredéken még megvannak. Ezekből a lemezekből 8 sor váltakozva 2 és 3 gyűrűből álló lánc indul ki, melyek végére ismét harangalakú függő kerül.

Az egyes gyűrűk belvilága	1·5 cm
---------------------------	--------

A kettős «	«	1·2 «
------------	---	-------

A függő hossza	2·9 «
----------------------	-------

« « szélessége	1·1 «
----------------------	-------

« « magassága	1·0 «
---------------------	-------

A függők szárának hossza átlag	1·2 cm.
--------------------------------	---------

A fém vastagsága átlag	1·19 mm.
------------------------	----------

Egy függőpár súlya	9·7 g.
--------------------	--------

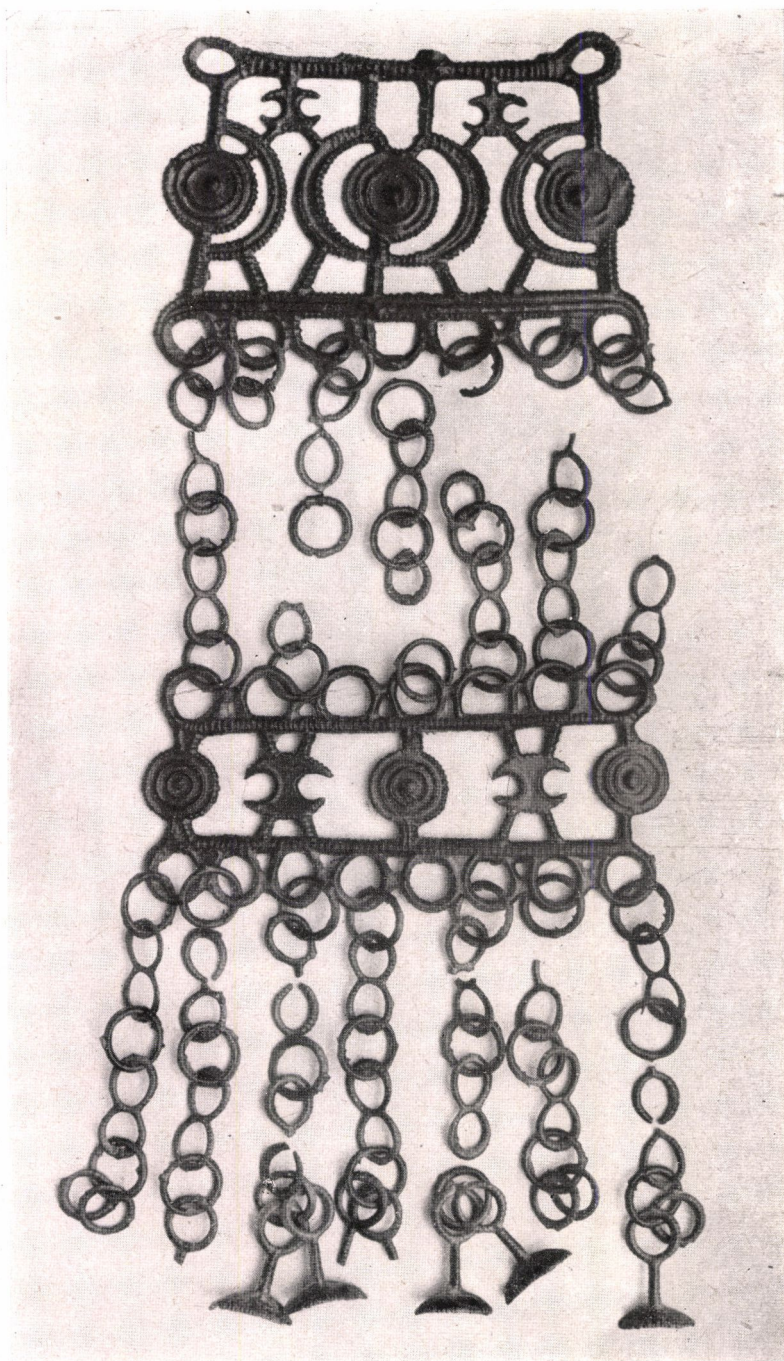
A 90. képen közölt függő összsúlya	986·1 g, hossza 40·2 cm.
------------------------------------	--------------------------

A kémiai vizsgálat³ szerint a fémvegyület 86·08 % réz, 13·87 % cink és némi ólomból áll.

Hasonló díszfüggők más leletekből is előkerültek már. Magyarország területéről Hampel⁴ négy ilyen darabot mutatott be, amelyek a gödöllői múzeumból, a Kubinyi- és a Ráth György-gyűjteményből, továbbá a déteri kincsleletből szár-

³ A vizsgálatot a G. A. Scheid'sche Affinerie, Wien, VI. Gumpendorferstr. 85 végezte.

⁴ Trouvailles de l'âge de bronze en Hongrie. Budapest 1886. Edition du Musée National Hongrois, Planche LXIII. 1, 2, 3, 4. — Szerepelnek továbbá: Catalogue de l'Exposition Préhistorique des Musées de Province et des Collections Particulières de la Hongrie. Arrangée à l'occasion de la VIII^{me} Session du Congrès International d'Archéologie et d'Anthropologie Préhistorique à Budapest par J. Hampel. Budapest 1876.



90. KÉP. CSÜNGŐDÍSZ A TIBOLDDARÓCI LELETBŐL.

maznak. Nagyon hasonló a gödöllői darab (92. kép 1.). Itt is bordázott rudak, egyes és kettős gyűrűkből alkotott láncok szerepelnek. A Kubinyi-gyűjtemény példányán (92. kép 2.) is hasonló hálómunka látható, továbbá profilált napkorongok és lezáró kis függők. Az ugyanezen gyűjteményből származó, 92. kép 3. alatt bemutatott példányon a kettős, félholdszerű motívumot is megtaláljuk, míg a Ráth-gyűjtemény példányán (92. kép 4.) a harangalakú függők is előfordulnak. Ez a példány időmeghatározás szempontjából fontos, mert az itt szereplő, kacsafejszerű állatprotomák a Hallstatt-korra vallanak.

A 90. képen bemutatott példány teljesen tekinthető, a 91. képen látható összeállítás talán kissé önkényes, mert az egyes részek nem szükségképpen összetartozók. Hampel a rimaszombati leletből¹ bemutat egy függőt, melyen — kevésbbé finom kidolgozásban — a kettős holdmotívum kis kerekkel együtt szerepel. Childe² szerint ez a motívum Észak-magyarországon gyakori, innen terjed el Nyugatmagyarország és a Bánát felé. Időbelileg a Montelius-féle V. és VI. fokra teszi. Hampel és Jóna³ bemutatnak egy másik példányt is, melyen kerékmotívum láncokkal és kettős lezáró függőkkel együtt szerepel. Mindezen példányoknál megtaláljuk a kettősholdszerű motívumot is. Tudvalévő, hogy e motívumnak az ágaei kultúrában kultuszbeli jelentősége volt. Hampel e díszfüggőket «ornement de cheval» nevezi. Nézetem szerint e példányok túlfinomak és törekenyek e célra. Tudtommal eddig még nem találtak ilyen leletet közvetlenül lócsontváz mellett; inkább ruhadísznek mondanám. Esetleg a félhold-, kerék- és kettősholdszerű motívumnak vallási alapja van és a függők díszöltönyökhöz tartoztak. A felső részükön látható kapcsok akár a ruhára erő-

sítés, akár bőrszíjra való felfűzésre is szolgálhattak. Esetleg ünnepi díszként is szerepelhettek a mellen és a hátán, amely szokásnak még ma is vannak látható nyomai.

2. (92. kép 5.) Bronzfüggő, féloldalt kissé benyomott, hajószerű, aszimmetrikus csészerezzel, melynek szélén hármass lécdísz fut körül. A szárat lent kerek lyuk fejezi be, a cső egyik oldalán egy ovális lyuk látható. Súlya 88,6 g, teljes hossza 12,5 cm; a cső hossza 9,0 cm; átmérője 1,0 cm; a csészerezsz legnagyobb átmérője 8,5 cm, legkisebb átmérője 5,4 cm, vastagsága 2 mm. Hampel egy hasonló példányt függőnek nevez.

3. (92. kép. 6.) Hasonló bronzpéldány kerek csészével, melynek szélei letöredettek. A csészét belülről kifelé trébelt koncentrikus pontkörök díszítik, a csövet pedig fenyőágminta veszi körül.

Súlya 25,3 g, magassága 4,5 cm.

A csésze átmérője 4,6 cm, vastagsága 2 mm.

A cső hossza 3,0 cm, átmérője 0,8 cm.

Analógiák hiányában rendeltetését nem határozhatjuk pontosan meg. Nem lehetetlen, hogy az előző példánnyal egyetemben a ló homlokát díszítő tollforgó tartására szolgált.

4. (92. kép. 7.) 58 darab, részint egybeforrt, részint tonnaalakú bronzgyöngy. Az egyes darabok átmérője 0,6 cm, súlya 0,3 g.

5. 9 darab szabálytalan, vagy nyolcas alakú, hajlított bronzdrót, négyszögletű keresztmetszettel. Valószínűleg kereskedelmi rendeltetésük volt. Hasonló keresztmetszetű bronzdíszek a Hallstatt-korban igen gyakoriak, lásd a kathareini⁴ leletből származó bronzfibulát és bronzspirálist. Jóna Baka, Berkesz, Csonkás-Ried és Kemecséről említ hasonlókat.

6. Hajlított bronzrúd. Vastagsága 6,30 : 5,05 mm, súlya 24,6 g.

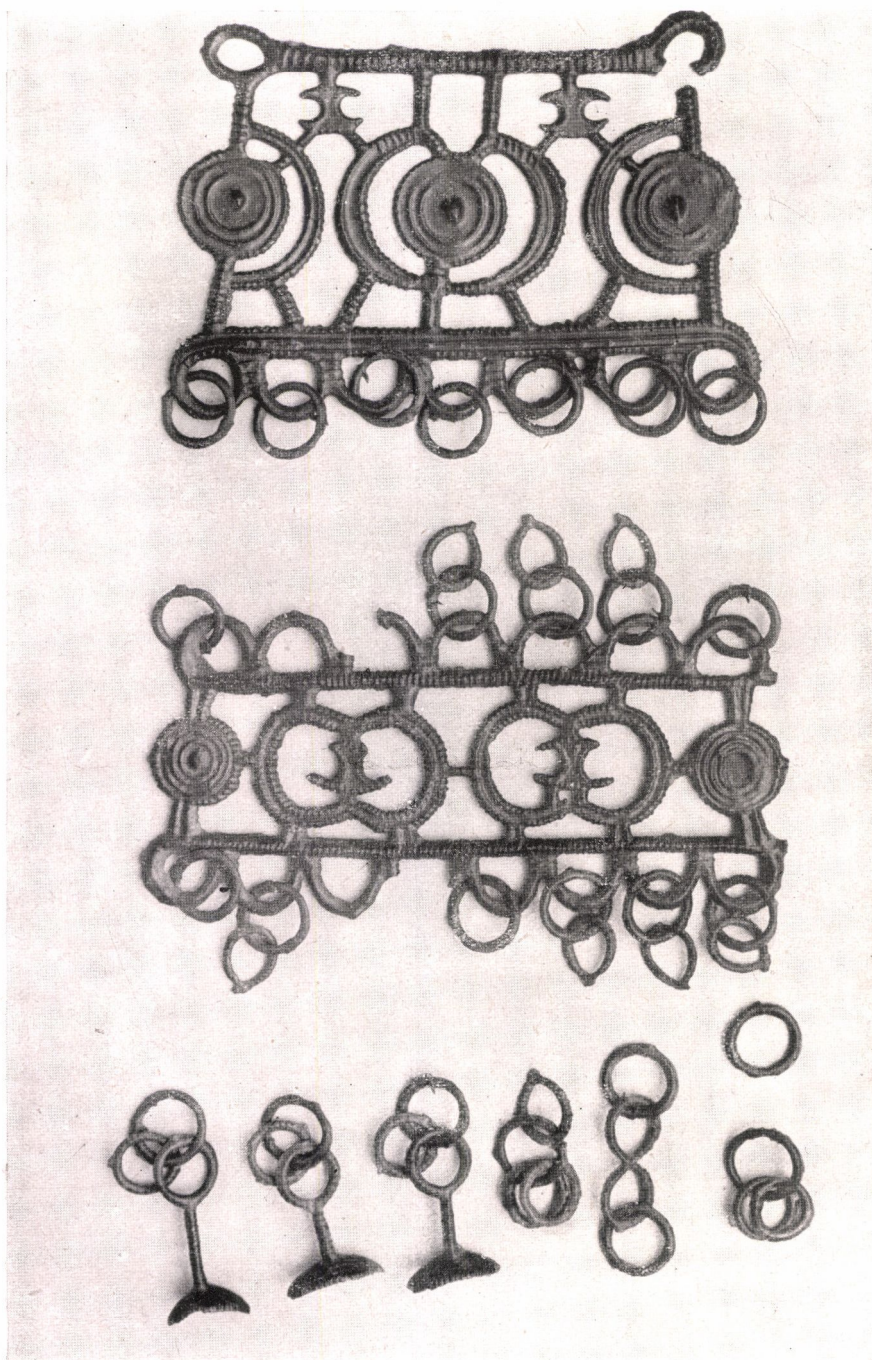
7. Kis, nyitott karkötő, kerek, végein

¹ Trouvailles etc. Pl. LIV, 1.

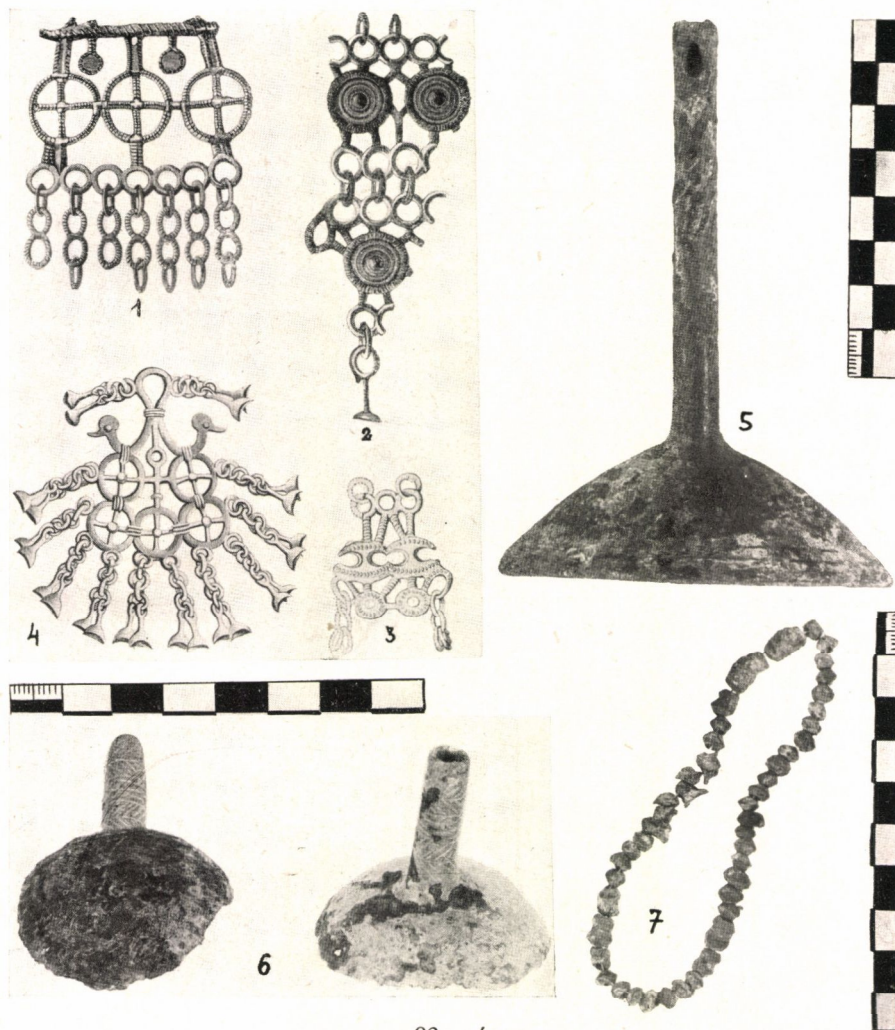
² The Danube in Prehistory, Oxford 1929.

³ Trouvailles etc. Pl. LXII. — Depotfunde der Bronzezeit aus dem Komitate Szabolcs, gesammelt von Dr. Andreas Jóna (Nyíregyháza).

⁴ L. Franz. Ein Depotfund von Katharein bei Troppau. Sudeta VI. 1930.



91. KÉP. CSÜNGŐDÍSZ A TIBOLDDARÓCI LELETBŐL.



92. KÉP.

hegyes bronzdrótból. Atipikus volta miatt a lelet prehisztorikus anyagához való tartozása nem bizonyos. Vastagsága 3·14 mm, súlya 7·8 g.

8. Hajlított tű kettős kúpidommal, felső végén kissé behorpadt fejjel. Súlya 20·8 g, hossza 24·0 cm, fejszélesség 0·65 cm, átmérő 0·46 mm. Hasonló példányt Miske említ (Velem Szt-Vid I. X. 1.).

9. Erősen sérült, tört tű, domborodó fejjel és erősen profilált nyakkal. Jelenlegi

hossza 14·70 cm, legnagyobb nyakvastagság 1·90 cm, fej hossza 2·80 cm, vastagsága 1·374 cm, súlya 20·8 g. Egy hasonló, Debrecenből származó példányt Hampel¹ a bronzkorba soroz. Miske² Velem Szt-Vidről ismer ilyen példányt, melyhez nem talált analógiát.

¹ Id. m. Pl. LII. 2.

² Die prähistorische Ansiedlung von Velem St. Vid. Wien 1909, Tf. XII, 34.

10. Kettős kúpalakú szár vagy nyakrésze egy másik tűnek, melyen finom kivitelű, körbefutó és félkörívű, rovátkás díszítés van. Hossza 4·5 cm, súlya 14·7 g, vastagsága 1·079 cm. A magyarországi bronzkorból már ismeretesek hasonló példányok. Miske Velem Szt-Vidről említ ilyent (T. 37—9, X, 7—8) és Canzian, Brabia és Peseltiéra-ból hoz analógiát. Magyarországon is kedvelt forma lehetett. (Novák, Pucho, Csabrendek, Szigliget, Alsó Jára.)

11. 4 darab öntött bronzrúd, szabályos, csomószerű dudorokkal, amelyek mindegyikén kerek lyuk látható. Valószínűleg díszláncok részei.

	Hossza cm	Szélessége mm	Vastagsága mm	Súlya g
1.	8·8	6·29	3·62	6·3
2.	8·7	6·28	4·00	6·8
3.	7·6	6·43	4·19	6·5
4.	7·6	6·30	4·09	6·7

12. Nyelvformájú, öntött, füles csüngő, lapos háttal, felső végén kerek fülel. Súlya

12 g, legnagyobb vastagsága 3·42 mm. A középső vastag borda tetőszerűen esik le a szélek felé. Miske¹ hasonló, kisebb-nagyobb nyílással ellátott példányokat mutat be Velem Szt-Vidről, Hampel² Lázárpatakról (Bereg m.) és Medvedzéről (Árva m.) ismer hasonlókat. Délnémetországi urnasírokban is előfordulnak és a bronzkor és Hallstattkor közti átmeneti időre tehetők. Újabban a katharein³ és prestaveky⁴ leletekből ismeretesek.

13. 2 csészealakú öntött szíjgomb síma felülettel, belül a szíj áthúzásához szükséges fülel. Átmérő 4 cm, magasság 1 cm, súly 17·2, ill. 17·7 g, vastagsága 1·5 mm. E gyakori alakból Hampel⁵ Tamásfalváról említ hasonlókat.

14. (93. kép a—o.) 14 darab nyitott kar-kötő, egy kivételével belül üres bronzöntvény, a vastagabb középtől vége felé fokozatosan vékonyodóak. Mindegyiken különböző, geometrikus elemekből álló díszítés látható. *B* és *h* egyenlő díszítésűek, *a* kissé eltérő, *c*, *d*, *m* is egymással megegyezők.

	Belvilág cm	Szélesség cm	Széltávolság cm	Végtávolság cm	Fémvastagság cm	Súly g
a)	6·2	5·1	3·3	2·0	0·4	143·7
b)	6·2	5·1	2·8	2·4	0·35	156·8
c)	5·9	4·8	2·65	2·2	0·25	95·4
d)	5·6	5·0	2·8	1·7	0·3	86·0
e)	5·1	4·6	2·5	1·7	0·25	76·5
f)	5·6	4·7	2·8	2·2	0·15	50·7
g)	5·7	5·1	2·8	2·1	0·25	79·9
h)	6·2	4·8	2·7	2·5	0·4	160·2
j)	6·4	5·1	2·6	2·4	0·2	94·3
k)	5·9	5·1	2·6	2·1	0·25	97·1
l)	6·2	5·0	2·75	2·0	0·15	93·9
m)	6·1	5·2	2·8	1·7	0·15	84·5
n)	5·8	4·7	2·7	1·5	0·25	73·0
o)	5·9	4·9	1·59	2·7	1·05	136·3

¹ U. o. Bd. I Tf. XXXII, 20—23; XXXVII. 54—55; XXXVIII, 13.

² Id. m. Pl. CIX. 32, 33, 34. Pl. XL.

³ L. Franz id. m. 37. és köv. o.

⁴ Ebert, Reall. II, Taf. 40.

⁵ Id. m. Pl. CXXVII, 26.

Hampel⁶ Dunahidáról, Rákospalotáról, Olcsva-Apátiról (Péchy-gyűjt.) említ hasonló technikájú és díszítésű gyűrűket. Jóna Bodrogzsadányról ismer hasonlót,

⁶ U. o. Pl. CXXII, 64, LXXXVI, 3 a—b. L. 6.



93. KÉP. BRONZKARKÖTŐK A TIBOLDDARÓCI LELETBŐL.

Childe¹ a tömöreket különösen jellemzőeknek tartja, szerinte Alsóausztriából és Bajorországból kerültek Magyarországra, ahol a Montelius-féle V. fokba helyezhetők. A tibolddaróci leletben való nagyszámú előfordulásuk miatt talán egy vándorkereskedő készletét képezték.

15. Két lándzsahegy. (94. kép) A nagyobbik (15·2 cm) látható nyelén két *szöglyuk* látható. A lándzsalap hüvelyéhez közel éri el legnagyobb szélességét (4 cm) és hegye felé fokozatosan keskenyedik. Hossza 9·8 cm. A hüvely mint lekerített gerinc folytatódik a nyélhegy felé és hosszában 3 díszítő rovátka kíséri.

Alsó átmérő 2 cm, hossza 12·5 cm, súlya 87·2 g, a levél vastagsága 0·15 cm. Ehhez hasonló a kisebb, 11 cm hosszú lándzsahegy. A hüvely itt is hasonlóan folytatódik a lándzsafej felé, benne a fanyél maradványai még föllelhetők voltak. Ezeket dr. Kisser magántanár úr szíves volt behatóan megvizsgálni (l. 216. old.). A két szimmetrikusan elhelyezett lyuk itt közvetlenül a levél mellett van.

A levél hosszúsága 7 cm, szélessége 3 cm, alsó hüvelynyílás 2 cm, súlya 50·4 gr.

Hasonló példányok ismeretesek Velem Szt-Vidről,² a demecseri depotletről és Badarászszigetről.³ Mint a korai bronzkorba tartozó típust Kostrzewski (Ebert : Reallex. Bronzelanzenspitzen) a IV. monteliusi periodusba sorozza.

16. 5 darab lapos sarlótöredék egyenes nyélnyulvánnyal és megerősítő bordával. A nyéltől az élhez vezető átmeneten egy oldalsó tüske látható ; a megerősítő pántok részint bordázottak. A töredéken gyöngye, ille öleg erős tüskenyulvány látszó és erőszélszegély. A nyelen 3 bordázott megerősítő pánt, melyek közül a belső az élen a szélekkel párhuzamos bordaként folytatódik. A nyél a sarló domború részét vágja át. A nyél egyen-

letesen megívbe át. A 3. erősen romlott pengetőredék szélpánttal és párhuzamos hosszabordával, a 4. sz. nyéltöredék csekély szélpánttal, erős tüskével és megerősítő bordával. Végül még egy pengetőredék gyöngye tüskenyulvány- és erős szélpánttal is szerepel.



94. KÉP. LÁNDZSAHEGYEK.

Hossza	Szélessége	Vastagsága	Súlya	A tüske
cm	cm	mm	g	hossza
				cm
1. 13·0	2·9	3·69	64·4	—
2. 17·5	2·85	2·23	63·0	1·2
3. 12·0	1·9	3·64	23·3	—
4. 8·5	3·0	3·37	47·9	1·7
5. 7·1	2·8	3·87	43·5	—

Mindenik töredék mállott, a törések régiek. 1. számú felső vége erősen befelé hajlik, amiből arra következtethe-

¹ Miske id. m. Tf. XXX. 12.

² Jóna id. m.

³ Id. m. Pl. CXVI, CXVIII, CXXII, CXXV.

tünk, hogy beolvasztásra szánt töredékek. Hasonló alakú sarlót mutat be Jósa Bodrogzsadányról, Kemecséről, Nyirbogdányról és Pusztadobosról. Hampel Sajó-Gömöréről, Orcziról, Kérről, Domahidáról, Új-Szőnyről ismer hasonló példányokat, részben bordázatlan éllel.¹ E formák a középső bronzkortól a Hallstatt-korig előfordulnak.²

17. Keresztsíj számára való bronzgomb, részben törött, öntött kis díszlemezzel, melynek szélét koncentrikus árkok, közepét kidomborodó rozetta díszíti. Magassága 1·9 cm, súlya 10·4 gr, átmérője 1·5 cm.

Ilyen gombok Közép- és Keleteurópa hallstatti kultúrájában nem ritkák (l. Hoernes—Menghin, Urgesch. d. bild. Kunst in Europa, S. 24), gyakran keresztalakúak s a keresztszárak vége hasonló megvastagodást mutat, mint a mi példányunkon látható. A michalkowi kincslelet néhány darabján hasonló díszítés látható (Ebert, Reallex. VIII, Taf. 53, 55, 56) a fokrui aranylemezekén is. Ezen párhuzamok alapján a magyar lelet is a vaskor elejére tehető.

18. 3 hüvelyes balta zsinórfüllel, többé-kevésbé díszítve. Jósa Nagykállóról mutat be hasonló példányokat; Miskénél³ és Hampelnál⁴ is szerepelnek.

19. Magasra húzott köldökkel, két szimmetrikus menetű hosszanti bordától eltekintve dísztelenek. Az él kissé hajlított.

a) Díszítés nélkül, a szélén kitüremelő gyűrűvel. A hüvely féldalt kissé benyomott. A gyűrűnél kezdődik a fül. Az él kissé hajlított. Belvilága 1·8 cm, hossza 8·2 cm, szélessége 4 cm, fémvas-tagsága 3·91 cm, mélysége 5·4 cm, súlya 175·1 gr.

b) Hüvelyes balta zsinórfüllel és öntött, párhuzamos bordázással; két hosszanti borda nyoma is felismerhető. A fül

a párhuzamos bordáktól kiindulva körülbelül a balta közepéig húzódik. Az él kissé hajlított és erősen letompult. Hossza 9·5 cm, szélessége 4·7 cm, cső belvilág 3·2 és 2·5 cm, fül belvilág 0·65 és 1·45 cm, mélysége 6·4 cm, fémvastagság 4·45 mm, súly 224·8 gr.

c) A két említettnél gondosabb kivitelű példány, gyűrűje alatt két finom vonalpár, alatta villásmintázatú hosszanti bordásdísszel. A fül mindjárt a szélén kezdődik. Az egyenes élből egy darabka kitört. Az első két darabhoz viszonyítva ez a példány karcsú. Ornamentikája a korai szárnyas baltákra emlékeztet.

Tipikusan magyar példányok. Jósa hasonló sorozatot említ Nagykállóról, Kemecséről, Balsáról és Kántorjánosiról; Hampelnál⁵ is szerepelnek, a bronzkor végén Magyarországon igen gyakoriak.

Kereszténykori bronzok.

Az eddig tárgyalt anyagtól megkülönböztetendők azok a leletek, melyek a Kr. utáni első századokból, sőt esetleg még újabb korból valók.

1. (95. kép. 1.) Négyes bronzdrótból készült nyakgyűrű; a kettős drótfonalból képzett végek egyike kapcsot, a másik az ehhez szükséges fület alkotja.

A gyűrű legnagyobb vastagsága 0·6 cm, drótvastagság 2·45 mm, átmérő 13·0 cm, súly 66·4 gr.

Hampel több ilyen nyakgyűrűt mutat be és a Kr. u. XI—XII. századra datálja.⁶ Leírása szerint a mienkkel azonos korúak.

2. (95. kép. 2.) Bronz karperec két hosszúkás, szabálytalanul elhelyezett bütyökkel, melyekhez a díszítés igazodik. Valószínűleg késői utórezgése két, egymással szembeállított és szájuknál fogva összekötött állatfejnek, amely a La Tène-korból ismeretes.

Belvilág 6·5 : 6·0 cm, szélesség 5 mm.

¹ Hubert Schmidt, Der Bronzeschelfund von Oberthau, Kreis Merseburg, Z. f. E. XXXVI, 1904. 416 és köv.

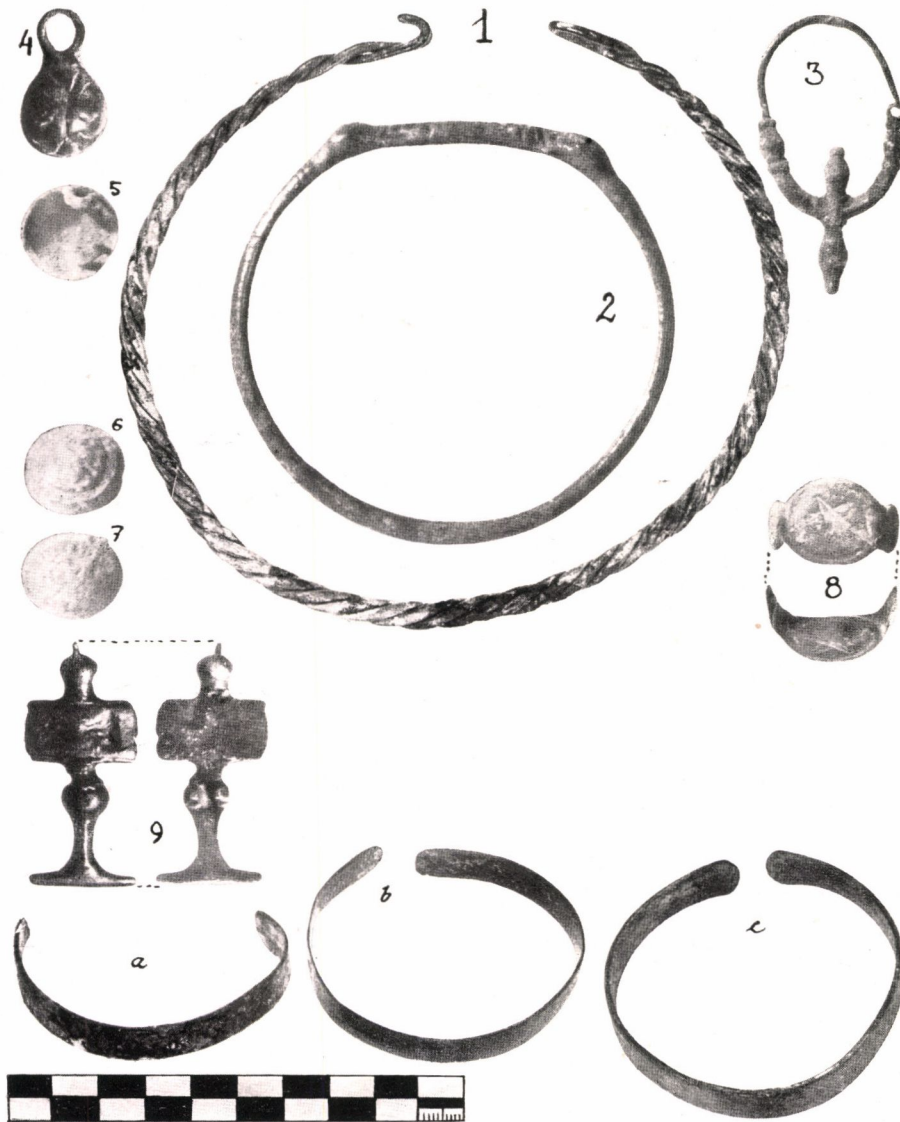
² Id. m. T. XVI, 9.

³ Id. m. Pl. XI, 6.

⁴ Id. m. Tf. CVIII, XII

⁵ Altertümer des frühen Mittelalters in Ungarn. 1905, Tf. 353, 411, 417, 427, 527 és S. 390.

⁶ U. o. Tf. 392, S. 420.



95. KERESZTÉNYKORI BRONZOK A TIBOLDDARÓCI LELETBŐL.

vastagság 4·1 mm, súly 22·4 gr. A büttyök szélessége 7·08 mm, vastagsága 5·7 mm.

Fejlődésükről Hampel¹ ír részletesebben és a Szeged-Bazárhalomról előkerült

¹ U. o. Tf. 219, 522.

lelet alapján a Kr. u. XI–XII. századra teszi.

3. (95. kép. 3.) Phy-alakú bronz fülbevaló (súlya 4·4 gr), párjából csak a felső ív maradt meg. Népvándorláskori sítokban igen gyakori. A szögletes élű alsó

ívről díszítésül kettős kúpidomú bronzgyöngy függ, melynek befelé irányuló, valamivel kisebb párját kis golyó zárja le. A horizontális tengely mindkét oldalán kettős megvastagodás látható, mely ovális bronz gyöngyöt vesz közre; ezek után vékony drótként folytatódik a gyűrű, mely az egyik oldalon levő kis fülecske által záródik. A középső két gyöngyöt egymással szembeállított két háromszög köti össze. Hampel¹ szerint e bronzgyöngyös fülbevalók az üveggyönggyel díszített ősfornának utódai, és a keszthelyi és cikói sírmezőkből is előkerültek (az előbbi az V., az utóbbi a VII. századból). Ezek a phy-alakú bronzfülbevalók Magyarországon és Morvaországban nagyon gyakoriak és egészen a X–XI. századig szerepelnek.²

4. (95. kép. 4.) Félgömbalakú, kivájt függő kerek füllel és bemélyített spirális díszítéssel. Súlya 2·4 gr, vastagsága 2 mm. A hozzátartozó másik fél hiányzik. Ilyen gömb- vagy tojásalakú függőket Hampel³ nagyszámban mutat be Gödöllőről, Csornáról, Bezdédről, Agárdról, de e példányokon más díszítő elemek — vonalkás, rovátkás, cikk-cakk vonalak mélyítve vagy domborítva — is szerepelnek. Mindegyik két összeforrasztott félből áll és a XI–XII. századra tehetők; a mi leletdarabunkkal nem elegendő hasonlóságot mutatnak a biztos datálásra.

5. (95. kép. 5–7.) 3 félgömbalakú öntött bronzgomb rozettás dísszel és belül két kis füllel. Vastagság 2 mm, súly 3·3, 2·5, 2·4 gr, átmérő 1·55 cm.

6. (95. kép. 8.) Bronz pecsétgyűrűtörredék, rajta kettős pontgyűrűvel körülvett pentagramm. Vastagsága 1·54 mm, súlya 3·1 gr.

7. (95. kép. 9.) Bizonytalan rendeltetésű darab, esetleg övhöz vagy lószerszámhoz

tartozott, a vörös inkrustáció nyomai még fellelhetők. Az egyik végén levő lezáró gömb 3 mm mélyre van kivájva. A középső lemez ellentétes oldalán kis gömb látható, melybe csatornaszerű mélyedés van vájva.

Vastagsága 6, illetőleg 4 mm. Lemezvastagság 2 mm.

Némi hasonlóságot mutat azon, szintén Magyarországból származó lelettel, melyet Riegl (Die spätrömische Kunstindustrie V, V. 4) mutat be.

8. (95. kép. a–c.) Két bronzkargyűrű és egy III. töredéke; az egyik példányon szépen kivitelezett szalagdíszítés. A végek kissé kiszélesednek és lekerekítettek.

Belvilág	A végek távolsága	Szélesség	Vastagság	Súly
cm	cm	cm	cm	g
a) 9 : 5·7	—	0·9	2·45	11·7
b) 6·1 : 5·7	0·8	0·9	2·18	13·3
c) 6·4 : 6·4	0·5	1·15	2·90	30·2

Hasonló példányokat mutat be Hampel Szolyvárról, Szeged-Öthalomról, Vereberről, Berettyóújfaluról, Egerből és Arad-földváról és a XI. századra teszi őket.

Ezek alapján leletünk időbelileg két részre szakad és egészen a korai bronzkorig vezet vissza. A Kr. u. időbe tartozó példányok eltérő kora arra enged következtetni, hogy nem egységes, hanem gyűjtött, összehordott lelettel állunk szemben. A díszek és ékszerek nagy száma — amely különben sírleletre valana — lehetővé teszi azt a föltevést, hogy kereskedő vagy bronzöntő raktára helyett egy sírrabló elrejtett zsákmányát lássuk e leletben.

Köln.

Mechthildis Nees.

A szentgáli bronztör.

Állítólag a szentgáli (Veszprém vm.) erdőben egy bronztört találtak, amely azóta több alkalommal fölkeltette az ősrégészek érdeklődését. A tör az úgynevezett háromszögpengéjű («triangulär») török cso-

¹ Újabb tanulmányok a honfoglalási kor emlékeiről. Budapest 1907. T. 38, 53, 66.

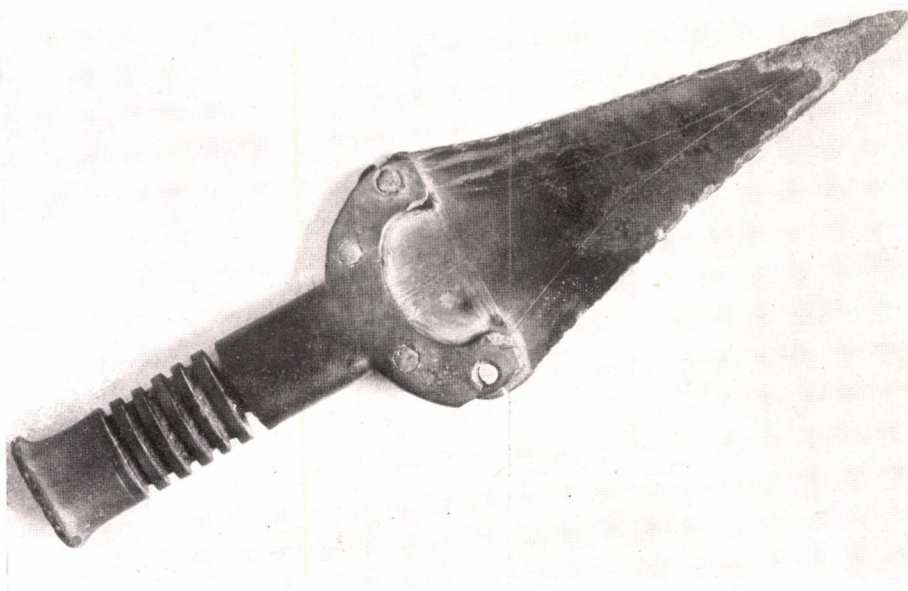
² J. Schranil, Vorgeschichte Böhmens und Mährens. Taf. LXVIII, Fig. 14.

³ Altertümer des frühen Mittelalters in Ungarn. Tf. 349, 345.

portjába tartozik és markolatát discusok díszítik. A törnek egész hossza jó 20 cm. (96 kép).

Egybeállítása igen érdekes. Lényegileg három főrésze van: 1. A szélesháromszög alakú penge. 2. A négy nittelt ráerősített félholdas, fölfelé vaskosodó vállrész, amelynek ovális kerületű kettős nyúlványa végigfut a markolatban és végén élesen van visszaverve. 3. A fém-markolat feje, amelynek perimés kihajlása van.

hosszában ötszörös háromszög-vonalzás fut a penge hegye felé. A törnek szép patinája van, amely a nittelt részen és a markolaton kékes-zöld, a pengén pedig barnás. Hegyénél már lepattogzott. Legsötétebb patinája van a nagyobb discusoknak. A vörösrézkarikáknak patinájuk nincsen. Felötlik az egész törnek, de különösen a markolatnak kicsinysége. A törpenge vállától a markolat egész hossza nem több 6,8 cm-nél.



96. KÉP. «A SZENTGÁLI BRONZTÖR».

A félholdas vállrész kettős nyúlványára vannak ráhúzva a karikák. 6 nagyobb karika bronz, köztük 5 kisebb karika vörösréz. A vörösréz-karikák mélyebben vannak, kissé ragyás felületükön valami kitöltő anyag lehetett, amely már kipusztult. A kisebb karikáknál azért alkalmazhattak vörösrézet, mert nyilván jobban tartotta a kitöltő anyagot.

A tör pengéjét a félholdas vállöblözetben egymással szemben négy-négy derékszög díszíti, párhuzamos vonalpárjaikat sűrű ferdévonalkázás tölti be. A penge

A bronztörök ssámára vonatkozólag *Hampel József* 1896-ban még úgy vélekedik, hogy a hazai bronztörök és bronztörpengék száma nem éri el a százat.¹ Hogy ez a szám azóta mennyivel bővült, arról elégséges adataink nincsenek. *Hampel* «A bronzkor emlékei Magyarhonban» című munkájából bronztör az egész Dunántúlról csupán Tétről, Bakony-somhegyről, Sárvárról, Ujszónyról (réztör), Moson-

¹ *Hampel József*: A bronzkor emlékei Magyarhonban. III. rész. 63. lap. 1896.

szolnokról, Sopronnyékről, Hövejről, Bozsókról, Kérről és Ráksírlól ismeretes.

De számuk azóta kétségkívül növekedett, mert hiszen bronzkori leleteink és lelőhelyeink szaporodtak. Ha csak a Bakonyvidéket vesszük, Veszprém vármegyének immár 40-en felül van a bronzkori lelőhelye. A bakony-som-hegyi bronztőrön és a Mihály-féle gyűjtemény ismeretlen származású bronztőrein kívül Tündér-major (Zirc) is szolgáltatott egy bronztört, úgyszintén Kislőd. A sümegi Áll. Darnay-Múzeumnak összesen 22 darab bronztőre van. Csobánc, Badacsony, Szigliget, Keszthely-Dobogó, Tihany-Alsóvár bronztőreiről tudunk, Fenékpusztáról pedig 4 darab bronztör került a Balatoni Múzeumba.¹ Győr vármegyében Bőny-rétalapról is előkerült (1898) egy bronztör, úgyszintén Likócpusztáról 2, Kájárról 1. Sopron vármegyében Bágyogról, Somogy vármegyében Kilitiről. Azonban ilyen fém-markolatos és discusokkal ellátott bronztör — tudomásom szerint — az egész Dunántúlról sem ismeretes a nyilvánosság előtt.

A szentgáli bronztör külföldi típus, talán Felső-Itáliából importált árú, avagy hazai földön külföldi hatásra készült. Ha már az egyiptomi XII. dinasztia idejében (Kr. e. 2300—2100) Skandinávia is összeköttetésben volt Déleuropával és Egyiptommal, hazánk még könnyebben kapott délről behozatali cikket, bárha a hazai bronzkor (mint az északi) voltaképpen keletről származó hatást mutat és nálunk bizonyos tekintetben külön fejlődött. A háromszögpenge-formákat az Alpoktól egészen déli Skandináviáig követhetjük.

A réz északra már a Kr. e. III. évezredben eljutott, s viszont a II. évezred elején már északon is ismerték a bronzot. Német régészek a Kr. e. 2000 körüli időre teszik az európai bronzkultúra kezdetét. Kossinna szerint Középeurópában és Felső-Itáliában, úgyszintén germánok

közt Észak Európában, már Kr. e. 2300-tól megindul a bronzkor I. periódusa.² A Közép-Duna medence provinciában a svéd Montelius is már Kr. e. 2300 után számítja a kora-bronzkor szakaszát; s amikor 1885-ben az északi bronzkort hat korszakra osztotta, a még csak csekély őntartalmú bronztárgyak szakaszát is északon már a Kr. e. XIX. és XVIII. századra föltételezi, mert szerinte a bronzmarkolatú «triangulár» pengék, amilyenek az olaszországi első bronzkornak már a második szakaszából (Kr. e. XIX., sőt XX. század) valók, északon a csekély őntartalom szakaszában is akadnak. Montelius szerint az itáliai bronzkor I. periódusa Kr. e. 2100-tól kezdődik.³

Hampel József a magyarországi bronzok között a legrégebb díszített darabok közé számítja azt a bronztört, amelyet 1886-ban⁴ a B. Graffenried-gyűjtemény anyagából közöl. Ez a bronztör több tekintetben emlékeztet a szentgáli bronztőrré. A B. Graffenried-gyűjtemény bronztőrének korát pedig — Montelius olasz-honi kronológiájával összevetve — az olasz-honi bronzkor I. periódusának 2. szakaszába (Kr. e. 1950—1800) tehetjük. S mivel a B. Graffenried-féle bronztör majdnem megegyezően olyan hosszúságú, mint a szentgáli tör, s pengéje is kétszer olyan hosszú, mint a markolat a tövével együtt, míg a szentgáli törnek markolata és markolat-öve együtt éppen fele a tör egész hosszának, s maga a markolat részletezőbb és finomultabb kiképzést mutat, talán

² G. Kossinna: «Die deutsche Vorgeschichte eine hervorragend nationale Wissenschaft». 130. lap. Valamint «Ursprung und Verbreitung der Germanen in vor- und frühgeschichtlichen Zeit». 43. l. (Lissauer viszont Nyugat-Európa szakra Kr. e. 2000-nél keresi a legrégebb bronzkor kezdetét.)

³ Nálunk Nagy Géza jóval későbbre, a Kr. e. II. évezred közepére véli az európai bronzkultúra megindulását. («Skytha leletek.» Arch. Ért. 1913. 295—318. l.) P. Reinecke szerint a skandináv bronzregióban a Montelius-féle olasz-honi korbeosztásnak csupán a IV. időszakában (Kr. e. 1350—1200) indul meg a bevétel Itália felől.

⁴ Hampel J.: «A bronzkor emlékei Magyarhonban.» I. rész. (1886.) XVIII. tábla 5. szám.

¹ Kuzsinszky B.: «A Balaton környékének archaológiája». 1920. 48. lap.

nem tévedek, ha a szentgáli bronztör korát a B. Graffenried-féle törénél későbbinek vélem. A szentgáli bronztör kora Montelius kronológiája szerint a II. periódusba, legfeljebb a III. periódus I. szakaszába (Cascina Ranza, Poveliano — esetleg Peschiera idejére), a Kr. e. 1800—1500 terjedő időre eshetik. Ez a korhatározás a Közép-Dunamedence provincia kronológiája szerint az ú. n. középső bronzkor szakaszának felelne meg.¹

A szentgáli bronztör észak-italiai forma. Markolat-feje a «pecsétlő forma» perimével általában régebbi eredetét mutatja. Markolata nincs egy darabból öntve, markolatgombja azonban mégis feltűnően hasonlít a Nemzeti Múzeumban levő tatai bronztör markolatgombjához.² Meglehetősen rövid háromszög-pengéje legalább is a Kr. e. II. évezred közepére irányít bennünket. Montelius közöl egy kis bronztörpengét³ *Peschiera*-ból, amely emlékeztet a szentgáli tör pengéjére, csakhogy egyharmadával kisebb. A szentgálihoz hasonló díszítést találunk egy másik észak-italiai törön is, ennek azonban pengéje keskenyebb, nyúlánkabb.⁴ Ugyancsak Monteliusnál látunk egy bronztört *Castione dei Marchesi*-ből,⁵ amelynek háromszög-pengéje bizonyos hasonlóságot mutat. Szintén *Castione*-ből egy másikat,⁶ amelynek markolatán discusok is vannak,

bár a markolattal egy öntésből készültek.⁷ Egy valószínűleg Parmából származó törpengén is⁸ és a félholdas beívelésben a szentgáli törre emlékeztető díszítések vannak.

Hosszabb pengéjű bronztörök példái Monteliusnál: egy nyeltes penge *Udine* tartományból⁹ és egy nagy bronztör *Wiener-Neustadt*-ből,¹⁰ mindkettő egymással szemben derékszögekkel, a pengén háromszög-vonalzással; egy nagy bronztör *Perjen bei Landeck*-ből (Tirol)¹¹ hasonló díszítéssel. Északi kardokon a discusok már elég sűrűn mutatkoznak. Monteliusnál a *Sandby*-ből (Öland),¹² a *Täkern-tó*-ról (Ostgothland),¹³ *Schonen*-ből (Svédország)¹⁴ és *Peccatel*-ből (Meklenburg)¹⁵ származó kardokat idézhetjük.

A szentgáli törön mindjárt a félholdas vállrész fölött egy kisebb karika hiányzik, s most ennek következtében állapítható meg, hogy a markolatban végigfutó nyúlvány — kettős taggal — a félholdas vállrészhez tartozik. Talán kifogyott a bronzművesnek rézkarikája, s az első bronzkarika már a nélkül is szorult? Mindenesetre a szentgáli bronztör típusánál, méreteinél és elmés összeállításánál fogva a hazai bronzkor ritkább leletei közé tartozik és méltán megérdemli a figyelmet.

Janó László.

¹ A jóval későbbi ifjabb bronzkort még Reinecke is Kr. e. 1000—750 datálja Magyarországon, amikor bronzkori formák már hallstatti jellegűekkel is keverednek. («Magyarországi skytha régiségek.» Arch. Ért. 1897. 1—27. l.)

² Márton Lajos: «Bronzkardjaink markolatának és hüvelyének csontdíszítményei.» Arch. Ért. 1930. 21. lap.

³ Montelius: «Die älteren Kulturperioden im Orient und in Europa.» I. 33. lap 69. ábra.

⁴ Montelius: «La Civilisation primitive en Italie.» 34. tábla 18. kép.

⁵ Montelius: «La Civilisation primitive en Italie.» 27. tábla 10. kép.

⁶ Montelius: «La Civilisation primitive en Italie.» 27. tábla 9. kép.

⁷ Montelius: i. m. 27. tábla 9. képének magyarázó szövegében: «la soie et les anneaux on disques sont fondus d'un seul jet.»

⁸ Montelius: «La Civilisation primitive en Italie.» 35. tábla. 7. kép.

⁹ Montelius: «Die älteren Kulturperioden im Orient und in Europa.» 34. lap 77. kép.

¹⁰ Montelius: «Die älteren Kulturperioden im Orient und in Europa.» 35. lap, 83. kép.

¹¹ Montelius: «Die älteren Kulturperioden im Orient und in Europa.» 35. lap, 84. kép.

¹² Montelius: «Die älteren Kulturperioden im Orient und in Europa.» 40. lap, 109. kép.

¹³ Montelius: «Die älteren Kulturperioden im Orient und in Europa.» 41. lap, 111. kép.

¹⁴ Montelius: «Die älteren Kulturperioden im Orient und in Europa.» 41. lap, 112. kép.

¹⁵ Montelius: «Die älteren Kulturperioden im Orient und in Europa.» 41. lap, 113. kép.

A solymári vár története és ásatása.

Már a múlt század végén Rómer és Arányi fölvetették azt a gondolatot, hogy Solymár ásatásra «ajánlkozó hely».¹ Az érdeklődést még inkább fokozta, hogy különböző korú emléktárgyak kerülnek elő a Mátyás-hegyről és ennek távolabbi környékéről. Így 1864-ben római kötődésekről, cserepekről, nyílhegyekről;² 1869-ben pedig mintegy 668 darabból álló római ezüstérem leletről,³ szerzünk tudomást. A Régiség Napló (1871) szerint egy középkori hüvelyvéggel ellátott vaskard jut a Nemzeti Múzeum tárlóiba.



97. KÉP.

A hivatalos ásatást dr. Mahler Ede kezdi meg 1903-ban, és nyolc római sírt bont fel egy gazda szőlőjében.⁴ Több, mint egy negyed század múlt el az utolsó ásatástól, s minthogy az emlékek kisebb jelentőségűek voltak, a régészek lassan megfeledkeztek Solymárról. Számos emlék pusztult el a világháború idejében, amikor a katonaság itt gyakorlatozott, s a Várhegyet sáncaival megzavarta. 1929-ben, amikor ásatásaimat megkezdttem a Mátyás-hegyen, mely a vasúti állomás közelében emelkedik, falmaradványoknak

semmi nyomát sem találtam már. A dombot községi legelőnek használták és használják ma is. Megállapításom szerint e helyen állott a solymári vár (Castrum Salmar), melyet Okleveleink 1401-1490-ig emlegetnek.

Az adatokat Csánky: Magyarország tört. földr. I. 4. alapján közlöm: ... «1435-ben Borbála királyné, 1442-ben zálogul Erzsébet királynétól a korbáviai grófok, 1444-ben pedig az Olnodi Czudarok kezén találunk, akik éppen ekkor zálogosítják el 600 frttért a Rozgonyiaknak, 1455-ben azonban már Garai László nádor, 1468-ban pedig fia, Garai Jób és Ujlaki Miklós bírák, 1490-ben Corvin János birtokában van...» Oláh Miklós idejében (1536) fennáll még a vár. Talán a Budát elfoglaló török perzselhette föl erődítményünket is, mert pénzeket találtunk 1561 évi kelettel a füstös, kormos romok között? A török defterek szerint községünk elpusztult és lakatlan helyek között szerepel 1580–81 években.⁵ Bél Mátyás idejében (1737) omladozó, komor falak, fedetlen, faragásokkal díszített termek regélnek az egykori fényes múltról. A várkastély sorsára marad; az újonnan betelepült lakosság építkezésre használja fel köveit, az időjárás pedig elsöpri és betemeti az el nem rabolt emlékeket...

Egyes írók, mint Haeufler⁶ és Rupp Jakab azon állításait, hogy várunkat Szent István idejében betelepült bajorok építették — vissza kell utasítanunk, mert a falazás technikája a tizennegyedik század legvégére utal. Mások a magyar királyok vadászkastélyának, főként Mátyás király kedvenc mulatóhelyének tartják.⁷ Mindaddig azonban, míg oklevélszerű bizonyí-

⁴ Rn. 1903.

⁵ Dr. Velich: Magyarországi török kincstári defterek. II. 543.

⁶ Buda-Pest histor. top. Skizzen von J. V. Haeufler. 1854.

⁷ Bél M. Notitia Hung. 1737. — Buda-Pest és környéke: Hunfalvy J. 1859. — Rupp. J. Buda és Pest környékének helyr. tört. 1868. — Galgóczy K.: Pest vm. monográfiája 1877. — Dr. Borovszky S.: Pest vm. monogr. 1910.

¹ Arch. Ért. XXIV—V. 1881. — Arch. Közl. XI. 1877.

² Arch. Közl. IV. 1864.

³ Arch. Ért. II. 1869.

tékokat nem találunk, e kérdést csak szigorú revízió mellett tárgyalhatjuk.

A dombon falmaradványaink oblongalakban helyezkednek el. Egy cca 16×9 m nagyságú, több teremből álló épületcsoport van az építmények középpontjában. Épületünket egy derékszögben vonuló cca 20 m hosszú fal köti össze a vár négyszögletes saroktornyával, mely cca 7×7 m. (97. kép). A falak mindenhol faragatlan kövekből épültek, erős mészhabarcossal. A kötőanyag hézagait sok helyen tégladarabakkal töltötték ki. Ugyancsak Mátyás korabeli vaskos téglákat falaztak helyenkint az épületbe. A fő-



98. KÉP.

épület bejáratait késő gót pillérek alkotják. Ezt az épületrészt négy-öt méter magas föld- és törmelékréteg borította; a kiásott falak ennek megfelelően 3–4 m magasságot érnek el. Itt kerültek elő, gyönyörű mészkőből csiszolt quattrocento párkánytöredékeink egy korai renaissance címer s egyéb faragványaink. A faragványok kidolgozása egyöntetű, csupán színezésük változik, a mészkő vöröses, vagy sárgás alapszíne szerint. Ez a selymes, bársonyos-lágy csiszolás, talán olasz mester kezeire vall? A XV. század korának stílusában készültek a grafitos, kötél-díszes kályhacsempék, bécsi és tullni edénycserepek, vaseszközök, szakállas pusokák, s egyéb használati tárgyak, melyeket a rozsda nem emésztett föl.

A Várhegy, (98. kép) melyen ásásaink folynak, neves őskori lelőhely. Megtaláltuk a bronzkori ember lakótelepét közvetlenül a várfalak alatt és tövében. Homogén házi és finom kerámiai anyag kerül elő a homokkőbe vájt putrikból. Az emlékek a bronzkor II–III. periódusából valók. Néhány cserépkancsó plasztikus és vonaldíszes, rendkívül finom kidolgozásával, valóságos remekmű. Ugyancsak házi-eszközök, örlőkövek, tűzikutyák, bronzvésők, tük, csont-árak kerülnek elő a kultúrrétegekből. Neolithikus réteget stratigráfiai alapon feltételezhetünk, de a gyér leletek még nem elég korhatározóak.

Egyébként további ásásaimtól várom a pontos történelmi sorrend és fejlődés kialakító képének megrajzolását.

Solymár.

Dr. Valkó Arisztid.

Oracsek Ignác váci székesegyház-terve.¹

A Réh Elemér kutatásaiból² megismert Oracsek Ignác kamarai építész nevéhez fűződik a váci székesegyház 1755-ben Althann M. Károly püspök megbízásából készült s jelenleg az Orsz. Lev. kancelláriai iratai közt levő eredeti szignált terve.³ A terv a középkori Szent Mihály-templom alaprajzát is magában foglalja; ennek helyére szánták az új székesegyházat. Oracsek tervét sajátkezü feljegyzéseivel látta el:

«Die schon angefangene Domkirchen zu Waizen.

A. Ist schon würcklich ausser der Erden gemauret 3 Shuh.

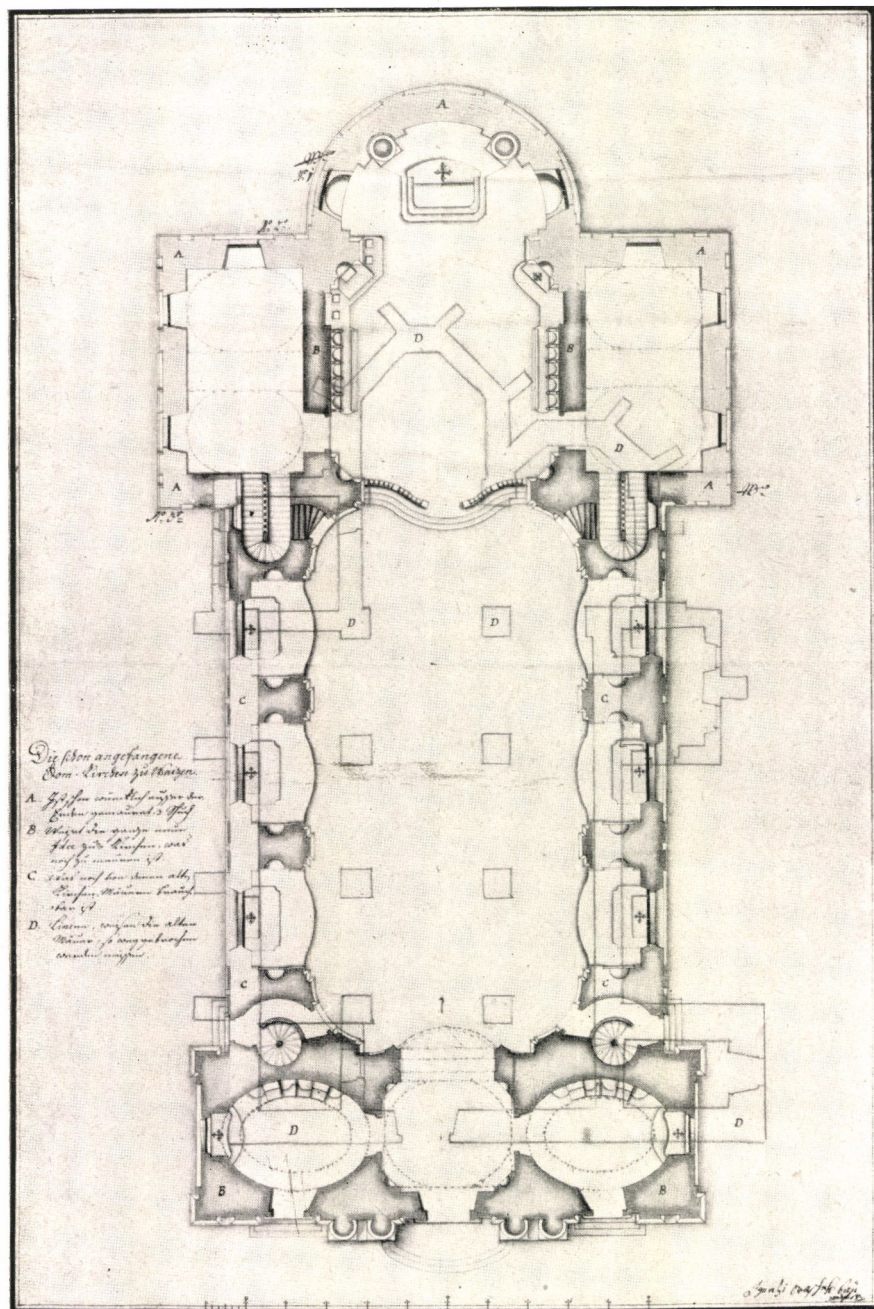
B. Weiset die ganze neue Idee zur Kirchen was noch zu mauren ist.

C. Was noch von denen alten Kirchen Mäuern brauchbar ist.

¹ «Vác XVIII. századi építésze» c. készülő értekezéséből.

² Réh E.: A régi Buda és Pest építőmesterei Mária Terézia korában. 80–82. l.

³ Orsz. Lev. Kanc. iratok, Conceptus Expeditionum 1755. okt. No. 146.



99. KÉP. A VÁCI SZÉKESEGYHÁZ ALAPRAJZA.

D. Linien wissen die alten Mauer, so weg gebrochen werden müssen.»

Az új templom középtengelye kissé jobbra esik a régiétől s egy harmadával hosszabb, mint a háromhajós, négy járomból álló, sokszögű szentélylezáródású középkori csarnoktemplom, melynek hajóit pillérek választják el egymástól. A jobb oldalhajó szentélye is sokszögben zárul, a bal nincs kiképezve, s négyzetalakú térben végződik. Az előcsarnok jobboldali kinyúló fala felett a torony emelkedett.¹

Oracsek egyhajós templomot tervezett, melybe kétoldalt hosszanti irányú kápolnák nyúlnak. A három lépcsőfoknyi magasságban emelkedő, két járomból álló kórus is a hajótérbe ívelődik. Félkörívvel záródó falát kétoldalt egy-egy oszlop tagolja. A kórust, valamint a befelé ívelt előcsarnok szélességi irányban elhelyezett kápolnáit elliptikus kupolák fedik, melyekről a hajó oldalkápolnáinak az alaprajzon hiányzó boltozására is következtethetünk. A kápolnákat egész és negyedpilaszterekkel keretezett pillérek választják el egymástól. A hármas tagolású hom-

lokzat rizalitos középrészét a falfelületbe foglalt két-két oszlop keretezi.

A terv stílusbeli analógiáit egyfelől Prandauer és körében, másfelől a cseh, morva és sziléziai, főleg jezsuita egyházi építészetben kereshetjük. Szerkezet és belső épületplasztika szempontjából az olmützi jezsuita templomhoz² (1712-16), Prandauer *dürnsteini* templomához³ (1720-30), valamint a *liegnitzi* Szent János templomhoz⁴ hasonlíthatjuk. Ebbe a körbe sorozhatók a sziléziai Neisse-ben levő, Patzaktól a Magyarországon is működő Tausch Kristófnak tulajdonított, ún. *Kreuzherrenkirche*⁵ (1727) s a szintén sziléziai Joseph Frischnek *briegi* jezsuita temploma.⁶ (1735-46.)

Oracsek terve nem valósult meg.

Bónisné Wallon Emma.

² Repr. Prokop: Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung 1050-51. l., 11. kép.

³ Wackernagel: Baukunst des XVII. u. XVIII. Jahrhunderts in den germanischen Ländern 128. l., 94. kép.

⁴ U. o. 129. l., 95. kép.

⁵ Patzak: Die Jesuitenbauten in Breslau und ihre Architekten. 211. l. XVIII. tábla 70. kép és XXIX. tábla 71. kép.

⁶ U. o. 267. l. XXVI. tábla 87., 88. kép és XL. tábla 99. kép.

¹ Karsu Antal: Vác város története II. k. függelék: Vác város képe a török uralom alatt.

KÖNYVISMERTETÉSEK.

KUZSINSZKY BÁLINT: A gázgyári római fazekastelep Aquincumban.

Budapest Régiségei. XI. 1932. 4^o 423 l. 397 kép és 1 tervrajzzal.

Az óbudai gázgyár építésekor a földmunkálatok folyamán nagy római fazekastelepek maradványai kerültek napfényre azon a területen, ahol Kuzsinszky már előbb is fölfedett volt néhány agyag-égető kemencét. Könyvünk a külföldi példákra való állandó figyelemmel, alaprajzok-, metszetek- és rekonstrukciókkal kísért pontos leírását adja a telep 41, különböző nagyságú, négyzetes és körkemen-céjének, amelyek téгла-, cserép- és mész-égetésen kívül, a rendkívül érdekes leletek tanúsága szerint, mindenfajta agyag-áru kiegészítésére szolgáltak. Épp ez az utóbbi körülmény adja meg az aquincumi gyár nagy jelentőségét. Ismerünk más provinciákban szép számmal, több esetben a miénknél is nagyobb fazekastelepeket, de azokon a kerámia csak egy-két ágával foglalkoztak, s nincs közöttük egy sem, amelyben sigillátákat és mécsket, lepénysütő-, applique- és stukkómintákat, terrakottákat és azonfelül mindennemű házi edényeket egyszerre gyártottak volna. A gyártáshoz szükséges minták és bélyegzők pedig oly nagy számban és új formákban kerültek elő, mint sehol másutt s így nem egy tekintetben gazdagítják a technikai eljárásokról való eddigi tudásunkat. Jelentőssé teszi gyárunk fölfedését továbbá az a megállapítás, hogy a sigillata-gyárak hosszú sora, mely az iparnak a provinciákba való decentralizációja korában, Augustus idején, a galliai ipartelekkel kezdődött s onnét mindenfelé

tovább haladva, az I. század végén és a II. században kelet felé, Germaniában és Raetiában folytatódott, nem végződött, amint eddig hitték, a bajorországi Westerndorfnál, hanem annak keleti határ-állomása Aquincum volt. Itt, Pannonia fölvirágzásával párhuzamosan szintén érvényesült az ipari önellátás elve. Az a verseny, mely a Nyugatról behozott finom edényárut ki akarta szorítani, azonban nálunk sem vált a minőség javára. Miként Graufesenque sigillatáinak szépségét nem érik utól a rheinzaberni mesterek, úgy az aquincumiak sem mérkőzhetnek nyugati elődeikkel.

Hogy az aquincumi fazekastelep és leletei milyen fontosak és milyen gazdag tanulságokkal szolgálnak, azt teljes egészében csak most látjuk, hogy Kuzsinszky, akinek Aquincum föl kutatása körül hervadhatatlan érdemei vannak, kiadta ezt a hatalmas munkát, amelyben gondos, és mintaszerű földolgozásban részesíti a külföldi, elsősorban az e téren vezető német kutatás és szakirodalom teljes ismeretével, a rendszerbe foglalt anyagot, egyrészt az analógiák kapcsán megállapítván a Nyugattól való függés mértékét, másrészt szemünk elé állítván annak jellegzetes vonásait és sajátos példáit, újszerűségét és eredetiségét. Fejtegetéseit az egész anyagot szemléltető, kellő nagyságú, tiszta képek kísérik.

Eredményei közt mindenekelőtt fontos a Pacatus-stílus megállapítása. A relieves cserepek, melyeket világosabb, sárgás-piros mázuk és az edénnyel egyszerre készült lábuk különböztet meg a nyugatiaktól, és még inkább a ritka nagy számban

(70) megmaradt tálminták s az azokhoz való képtípusok itt készült bélyegzőinek példátlanul gazdag sorozata alapján meghatározta K. az aquincumi sigillaták díszítésének önálló, sajátos rendszerét és annak válfajait, amelyet a több mintán olvasható mesterbélyeg szerint joggal Pacatusstílusának nevez és nevezni fog a szakirodalom. Pacatus gyára exportra is dolgozott; bélyegével hitelesített áruja ismeretes Szekcsőről és több darabban Eszékéről. Mivel az utóbbi helyen tálmintát is találtak, fölteszi, hogy ott az aquincumi gyárnak fiókja volt.

Korhatározó adatot szolgáltatnak a lepenyminták pompás ábrázolásai: M. Aurelius triumphusa, kézfogása L. Verusszal, allocutiója (Commodusszal), melyek mint lojális célú képek a császár ünneplésére, életében készültek és egyúttal jelzik a régebbi telepből fejlődött gyárnak virágkorát. Legérdekesebb ennek a Marcus-dicsőítő mintasorozatnak 4. darabja, amelyen egy félkorong és bélyegző egymást kiegészítő képe szerint (244—5. k.) az ellenfelein át száguldó győzelmes lovas császár volt megörökítve. E típus fölso-rolt analógiáinál fontosabbnak és frapáns rokonsága miatt vele párhuzamba állítandónak tartom a belgrádi kámeót (Furtwängler, Gemmen 3, 454 és Rodenwaldt, Jb. D. Arch. Inst. 37, 1922, 17), mely a ló alatti, mintánkon lesúrolt részlet kiegészítését adja és amelynek értékeléséhez és az I. és IV. század közt ingadozó datálásának eldöntéséhez most már az aquincumi médaillon is felhasználható.

Tanulságos dolgokat állapít meg szerzőnk az agyagkorongok, a stukkóbélyegzők és a terrakották tárgyalása közben, amiből itt csak a «Lichthäuschen»-ek sokat vitatott kérdésének tisztázását emelem ki: a nálunk talált példányok mind gyárunkban készültek; nem a III—IV., hanem a II. századból; annak volt egyik mestere Hilarus, akinek neve a dunapentelei kapumintán szerepel.

Fazekastelepünk sokirányú termelésé-

nek a sigillaták mellett másik főága a mécsgyártás volt. Az erről szóló két fejezet alapvető a pannoniai mécskutatásra nézve, amelyet most a többi telepre és lelőhelyre kell kiterjeszteni. Meglepő az egy- és többblángú, kerek, meg szegletes lámpák mintáinak változatossága, valamint az e negatívok előállítására szolgáló, másutt alig előforduló tömör minták egésze sora. A mintaalak sok, részint már ismert firmabélyegén kívül, több fedélminta külsején a formát mintázó mesterek nevét kaptuk. Az utolsó fejezet a házi használatra itt készített mindenféle edényeket és a telepen előkerült, idegenből származó sigillatákat tárgyalja. Ha a 14 drb, együtt talált dörzsölőtálról azt olvassuk (336. l.): Kétség nem fér ahhoz, hogy nem itt készültek — nyilvánvalóan elírással vagy sajtóhibával van dolgunk; a «nem» törlendő.

A kötet végén Kuzsinszky jól meg szerkesztett tartalmi összefoglalásának német fordításával és a képek német magyarázó szövegű jegyzékével a külföld szakembereinek is lehetővé teszi nagyfontosságú eredményeinek tudomásulvételét, amelyekkel becsületet szerzett a hazai kutatásnak. Munkájára ráillik az antik csésze felirat: Utere, delectaberis.

Láng Nándor.

KUZSINSZKY BÁLINT: **Aquincum, az ásatások és múzeum ismertetése.** 7. átdolgozott kiadás. 1 melléklettel és 4 képpel. Budapest, 1933. Kis 8° 76 l.

Kuzsinszkyknak jól ismert aquincumi kalauza ezen új, immár 7. kiadásában teljesen megváltozott: alaposan megbővült, az utolsó kiadás 44 lapja helyett most 76 lapot tesz ki szövege, tartalma pedig nemcsak részletesebben, hanem más rendszerben is tárgyalja az anyagot. Ez természetes következménye annak, hogy egyfelől ez az anyag az újabb leletek és ásatások folytán az utóbbi tíz esztendőben tetemesen gyarapodott, másfelől pedig, hogy a múzeumot belül-kívül egészen át-

rendezték. A székesfőváros, mely minden dicséretet érdemlő módon támogatja a nehéz időkben is a területén folyó régészeti kutatásokat és teljes megértéssel fejleszti az aquincumi múzeumot, 1929-ben kiépítette patkóalakban annak hátsó oszlopcsarnokát, hogy az egyre szaporodó kőemlékek és feliratos kövek jó elhelyezést nyerjenek. Itt járt külföldi szakemberek nagy elismeréssel nyilatkoztak Aquincum lapidariumának mintaszerű elrendezéséről, mely a százakra menő ott kiállított, részben még kiadatlan emlékek tanulmányozását lehetővé teszi. Belül pedig az új anyag kiállítása és a régebbinek evvel együtt való rendszeres csoportosítása — gondoljunk csak a Nagy Lajostól felfedett, már európai hírű orgonára és az óbudai fazekastelep páratlanul gazdag leleteire — szükségessé tették az új elrendezést.

Mindennek következtében használhatatlanná vált a kalauznak a székesfővárostól jubileumi esztendejében kiadott francia, német, olasz és angol fordítása és az idegen látogatók panaszkodnak is emiatt. Szükséges tehát, hogy a kalauz újra egy-két világnyelven adassék ki. Ezzel kapcsolatban legyen szabad kifejeznem azt az óhajomat, hogy ezt az idegennyelvű kiadást érdemes szerzője abban a kitűnően bevált formában szerkessze meg, amely az osztrák régészeti intézet közismert ilyenmű Führer-jeit (Carnuntum-, Klagenfurt-, Teurnia-, Pettaurol stb.) az irodalomban is oly népszerűvé tette, azaz adjon jelenlegi, mindenképpen megfelelő szövegje mellé bőven a múzeum fontos, jellegzetes tárgyait szemléltető képeket. Ez a szövegkísérő illusztrálás a kalauzt helyhez kötött becsén túl par distance is használható tudományos segédkönyvvé teszi, melyet a szakemberek, múzeumok és könyvtárak szívesen fognak beszerezni. A képek mellé a papföldi ásások tervrajzán kívül Óbuda régészeti térképét is kellene csatolni, amilyen a «Budapest Műemlékei» Aquincum cikkét kíséri és, természetesen, be kellene venni a kalauzba

az Aquincumtól elválaszthatatlan Flórián-téri, most oly szépen konzervált fürdőromnak és a raktár-utcai Cella trichorának rövid leírását és tervrajzát.

Láng Nándor.

HERMANN SCHROLLER: **Die Stein- u. Kupferzeit Siebenbürgens.** Vorgeschiedliche Forschungen, Heft 8. 1933. Verl. W. de Gruyter et Co. 79 lap, 55 t.

A munka módszere teljesen elavult. A tipologia kritika nélküli alkalmazása súlyos félreértésekre adhat alkalmat. A félreértések nem is maradtak el. Sokkal többet ért volna az ismertetett anyagon belül, a kevés, de mindazonáltal felkutatható sírinventárak és egyéb beigazolhatóan együvértartozó leletek összeállítása. E helyett például a «Wietenbergkultur» név alatt olyan anyagot kapunk, melynek túlnyomó része első szempillantásra is késő bronzkorinak bizonyul. A spiráldíszítés teljesen hasonló módon Magyarország késő bronzkorában igen kedvelt motívum. Szerző mentségére szolgáljon, hogy a szóban forgó magyarországi anyag nincs még kellő formában publikálva. A 11. tábla 10. kép kacsafeje már a hallstatt műveltségbe való átmenetet jelzi. A 9. tábla 9. ábra edénye a tiszavidéki bronzkor III-ban gyakori. Mint jellegzetes késő bronzkori tárgyakat kiemelem: 10. tábla 5—6. kép, 11. tábla 3—6. kép (igen késői), 9. kép, 14. kép, 14. tábla 5. kép, 15. tábla 1. kép.

Szerző többször rátér a Tisza-kultúra állítólagos előázisai kapcsolataira, amit pedig Tompa Ferenc világosan és meggyőzően megcáfolt. (L. Tompa, Szalagdiszes agyagművesség, 49—51. l., I. tábla, 1 kép és XLVI. tábla, 1. kép.)

ifj. Dr. Gallus Sándor.

Germanische Urzeit in Oberschlesien. Aus Oberschlesiens Urzeit, 20, 1933. Verlag der Monatschrift «Der Oberschlesier». 95 lap, 13 tábla.

A munka jellemző példája a németek által igen magasra fejlesztett «Lokal-forschung»-nak. Huszonegy cikket foglal magában. Ezek közül figyelemreméltók: W. Matthes: Oberschlesien im altgermanischen Siedlungsraum (9–24. lap). Hangsúlyozza a táj és a történelem összefüggését. A «Siedlungsraum» fogalma a németek munkája nyomán mind plasztikusabb megfogalmazást nyer és igen használható segédeszközt jelent egyes jelenségek okainak kutatásában. E. Schmidt: Ein römischer Silberbecher aus einem oberschlesischen Silingengrabe, 62–65 l. Leőhely: Grobla-Wichulla. A csésze (XII. tábla) igen gazdag sírlelet része és a szerző megállapítása szerint I. században Kr. u. keletkezhetett.

A képanyagból megemlíthetem: germán házak ásatása IV–V. tábla, 38. és 39. l. Apró leletek ugyanonnan 36. l. (leőhely Ellguth). Nagyobb germán sírleletek 57. l. (leőhely Sedschütz, III. század, a leletek közt egy agyagedény felírással, 59. l.) és 58. l. (leőhely Tarnau). A felsősziléziai vandál leőhelyek térképe: 88. l. (Szöveg hozzá 73–76. l.)

íj. Dr. Gallus Sándor.

E. SPROCKHOFF: **Zur Handels-geschichte der germanischen Bronzezeit.** (Vorgeschichtliche Forschungen. Heft 7. Verlag von Walter de Gruyter et Co. Berlin 1930. 8° 161 oldal, 45 tábla.)

Már egy félszázaddal ezelőtt élénken foglalkoztatta az őskori kutatást annak az emlékanyagnak a problémája, amely nem a kultúrák vándorlásával kapcsolatban jutott el egymástól távolosó idegen régiókba, hanem a kultúrák kölcsönös kicserélése, azaz kereskedelem útján gazdagította egy-egy régió reánk maradt kultúrális hagyatékát. Olshausen munkája például ebben a tekintetben még mindig számot tarthat az érdeklődésünkre, mint-hogy igen sok, a borostyán és az aranytárgyak cserekereskedelmével kapcsola-

tos meglátása és megállapítása helytálló-nak bizonyult. Az új úton járó és kultúrkörökkel dolgozó települési archeológia számára rendkívül fontos annak a megállapítása, hogy a leletanyagból mi tekinthető egy-egy régió sajátos produktumának, vagy pedig idegenből beszámazott, átvett anyagnak. A kronológia szempontjából is fontos lépés azután a kiindulást jelentő régióknak és az anyag vándorlási útjának a meghatározása.

Elsőrendű fontosságú anyagot szolgáltat ezekhez a kérdésekhez Sprockhoff előttünk fekvő munkája, amelyben egész sorát tárgyalja annak a leletanyagnak, amely a fiatalabb bronzkorban (nálunk legtöbbszörre már a hallstatti kultúra idején) idegenből származott be a germánok lakta régióba.

Az északi kerek pajzsról, márcsak az angol szigetországban és az északi kultúrák körben való nagy elterjedtsége miatt is valószínűnek tartja, hogy azokat helyben is készítették. De már az ovális pajzs kiindulását Északitáliában, illetőleg a hallstatti kultúrák körben kell keresnünk.

A harangalakú sisakok őshazája a Villanova kultúrában keresendő. A hajduböszörményi lelettel kapcsolatban helyesen mutat rá arra, hogy Reinecke kronológiája itt nem helytálló, minthogy a lelet nem a magyar bronzkor IV. periódusát, hanem a hallstatti kultúra elejét képviseli (Montelius V.). Ezt a kormeghatározást megerősíti a leletben előforduló lencsedíszítésű bronzcsésze is. Ez utóbbi edényforma kiindulási helyének a meghatározása egyébként nem könnyű feladat, minthogy egyrészt sűrű elterjedést mutatnak északon, de gyakori előfordulásuk Közép-európában (Magyarország) is konstata-lható. Az alacsony, széles, kihajló szá-jperemű és díszítetlen fuchsstadti csésze típusa azonban Délnémetországból származik.

Hogy az egyes régiók között a kultúrák kicserélése kölcsönös volt, arra igen jó példát nyújtanak az óraingamintával díszített tálcák, amelyeket

a szerző északról származtat. (Nálunk az angyalföldi aranylelet lapos tálja. Éppen ebben az esetben azonban motívumvándorlásra is gondolhatunk.) A félgömbalakú tálak elterjesztője minden bizonnyal a lausitzi kultúra. Ezek középeurópában egész a Hallstatt C-ig megtalálhatók.

Általában azonban a bronzcsészék és tálak származására vonatkozólag határozott véleményt a kronológiai adatok itt-ott mutatózó hiányossága miatt még nem mondhatunk.

Annál biztosabban foglalhatunk azonban állást a keresztvasalású bronzüstök kérdésében. Ezek az illyr-venet területtől, tehát a keleti Alpok vidékéről származnak el úgy hozzánk, mint az északi régiókba is. Importált anyagnak látszik északon a kerekre helyezett üst is, valamint a gyéren előforduló bronzkanna. A situlák minden bizonnyal Kr. e. 600 körül érkeznek délről az északi régiókba, később azonban már nem találni nyomukat. Az Északitáliából származó bordázott cisták a mi Hallstatt C-D-vel jelzett kultúránk idejében jelennek meg északon. (Az észak és dél között levő kétségtelen kapcsolatok szempontjából rá kell itt mutatnunk a sopronmegyei Hasfalván és a svédországi Balkoekrában talált ú. n. »napedény» tökéletes egyezésére.)

Szerző egyébként a kultúrjavak kicserélésénél általában nem gondol rendszeresen kiépített és exportra dolgozó kereskedelemre, hanem inkább az anyagnak kézzől-kézre való vándorlására.

Ezt a nézetét nem tudjuk teljesen osztani, minthogy Velemszentviden került elő kétfülű tokosbalta öntőmintája is és ugyancsak a Dunántúlról származik olyan körkörös korongocskákkal díszített díszű öntőmintája, amely típus egyenesen az északi régióban otthonos. A magyar régió bronzöntője tehát az idegen ízlést akarta itt kiszolgálni és határozottan exportra is dolgozott. A szerző értelmezése azonban igen sok esetben helytálló. Az így önmagukból kialakuló vándorlási irányok és kereskedelmi utak jórészt a nagyobb fo-

lyók, mint a Duna és az Odera mentén vezettek és lassan behálózták egész Közép- és Észak Európát.

Sprockhoff gondos anyaggyűjtéssel és világos okfejtéssel megírt munkája konkluzióiban arra is alkalmas, hogy kronológiánkat itt-ott, ahol annak szüksége mutatkozik — helyesbítsük. Így északon bizonyos helyeken Montelius III. periódusát közvetlenül az V. követi, míg Reinecke Hallstatt B-je is inkább csak más színű kultúrát és nem fejlődési szakaszt jelent.

A munka kiállítására vonatkozólag legfeljebb annyi kritikai megjegyzést tehetünk, hogy a táblák elosztása a szöveg szempontjából nem mindig szerencsés.

Tompa F.

E. SPROCKHOFF: Die germanischen Griffzungenschwerter. (Römisch-Germanische Forschungen, B. V., Verlag von Walter de Gruyter et Co. Berlin u. Leipzig. 1931. 4^o, 117 oldal, 32 tábla.)

Az ősrégészeti kutatásban Sprockhoff kétségtelenül egyike legszorgalmasabb szerzőinknek, akinek munkáját a szorgalom mellett gondos anyaggyűjtés, elfogulatlan kritikus szemlélet, megbízhatóság és ítéleteiben dicséretre méltó óvatosság jellemzik. Ha kutatásai nem nyújtanak eléggé szilárd alapot nagyobb, átfogóbb problémák kétségtelen eldöntésére, úgy van bátorsága egyszerűen felvetni és a további kutatás számára nyitva hagyni a kérdést és határozott állásfoglalás helyett inkább részletkérdések fejtegetésével foglalkozik.

Jelen munkájában is ilyen részletkérdés tanulmányozásához nyúl akkor, amikor a germánok lakta északi régió hatalmas bronzkori leletkomplexumából kiragad egy emléanyagcsoportot — a markolatnyúlvános kardokat és a pontos statisztikai és topografiai adatok szolgáltatása mellett azok elterjedésének és származásának kérdésével foglalkozik.

A markolatnyúlványos kardokat öt fő-

csoportban osztályozza: a régi típusú, a közönséges, a fiatalabb típusú kardok, a középeurópai és a hallstatti kardok csoportjában.

Az első csoportban a markolatnyúlvány széle hasasodó, vagy egyenes és lapján még legtöbbször hiányzanak a szegecslyukak. A penge egyenes, nádlevélalak. Koruk a zártleletek alapján a bronzkor II. (Montelius és Kossinna szerint), nálunk a III. periódusába tehető. Elterjedésük különösen Dániában és Schleswig-Holsteinben igen sűrű. Dél felé ez a típus mind ritkábban található. (Lásd nálunk legújabbban a Márton L. által ismertett két példányt: Arch. Ért. 1930. 17. o. 7—8. ábra, továbbá Nagyfalú, Endrőd, Rimaszombat, stb.)

Éppen ennek a ténynek az alapján Sprockhoff ezt a típust északi eredetűnek tekinti, jóllehet felveti a magyarhoni, vagy itáliai származás kérdését is.

Ebből a típusból fejlődik a második csoport közönséges típusú kardja, amelyen már a szegecslyukak is megtalálhatók. A kardoknak egy része ugyancsak északi eredetű, míg egy másik alfajtnál a penge markolat alatti részének behúzása és a behúzott él keresztrovátkolása mindenestre középeurópai befolyásra vall. E típus kora Mont. III. periódusára tehető, de tovább élnek még a IV—V. periódusban is. (Nálunk is eléri a Hallstatt A-t.)

A fiatalabb típusú kardoknál a markolat keretezésével, illetőleg a markolat alul kiszélesedő részének kétoldalú bevágásával is találkozunk. Ez a típus Mont. V. periódusában fordul elő.

A két utolsó csoport idegen eredetű a germán régióban és inkább Északnémetországban mutatkozik. Az egyiknek a kiszélesedő, ívelt szélű penge a jellegzetessége, amelynek markolat alatti része behúzott (nálunk a hajdúböszörményi kard!), a másik pedig a tipikus hallstatti kard, — bronzból vagy vasból. Az elsőnél magyarhoni származásra is gondolhatunk, a másodiknak az eredete nyilvánvalóan a hall-

statti kultúra korába vezethető vissza. Mindkét típusnak a megjelenése északon már a bronzkor végét jelzi.

Sprockhoff tanulmánya általában megerősíti Montelius és Kossinna kronológiáját. Az egyes típusok elterjedéséről készített topografiai vázlatok pedig frappánsan mutatják, hogy a bronzkor vége felé mint helyeződik át fokozatosan a súlypont északon a dán szigetekről az északnémet tengerpartra.

Szerzőnek a mintaszerű munkájához, a kiadónak pedig a mű pompás kiállításához őszintén gratulálhatunk.

Tompa F.

SZŐNYI OTTÓ: Régi magyar templomok. Nemrégiben harmadik kötete jelent meg annak az értékes könyvsorozatnak, amelyet a Műemlékek Országos Bizottsága és a Könyvbarátok Szövetsége közösen adnak ki s amely a régi magyar művészet behatóbb ismertetését és szélesebb körökben való népszerűsítését tűzte ki feladatául. A régi magyar kastélyok és a magyar várak ismertetése után ezúttal a magyar egyházi építészet legfontosabb alkotásai kerültek sorra: az új kötetben Szőnyi Ottó a régi magyar templomok történetét és stílusfejlődését vázolja. Könyvének beosztása hasonló az előző két kötet elrendezéséhez: a gazdag, de közismert és új vagy kevésbé ismert felvételeket alig tartalmazó képanyagot megelőzi egy rövid stílustörténeti áttekintés és követi a terjedelmes, minden egyes reprodukciót részletesen kommentáló jegyzetanyag és bibliográfia. A két különálló szövegrész közül tudományos szempontból az utóbbi lett volna fontosabb. A buzgó szerző részletesen, sőt helyenként bőbeszédűen rajzolja meg az egyes emlékek történeti és műtörténeti arcképét, a nélkül azonban, hogy az eddig is ismert portrékat új vonásokkal tudta volna gazdagítani; sőt kitűnő irodalmi tájékozottsága ellenére is alapvetően fontos eredményeket figyelmen kívül hagyott. A bibliográfiából és a

feldolgozásból hiányzik többek között: *Pasteiner*: Középkori építészetünk topográfiája, Budapesti Szemle 1908, *Gerevich*: L'arte antica ungherese, Roma s. a.; *Gál*: L'architecture religieuse en Hongrie du XI^e au XII^e siècle, Paris 1929. *Haman*: Deutsche und französische Kunst im Mittelalter (amely Ják és Lébény stílustörténetének legfontosabb eredményeit tartalmazza), *Kapossy*: Johann Anton Krauss, Henszlmann-Lapok 9—10. sz., 1930. és ugyanó Későbarokk építészet Magyarországon, Magyar Művészet III. 1927. (amelyek alapján megállapíthatta volna, hogy a jászói templom építésze nem Salzberger Antal, hanem Anton Pilgram, szobrásza pedig nem Grass Antal, hanem Johann Anton Krauss), *Hekler*: Budapest als Kunststadt, Küssnacht 1933.

A magyar egyházi építészet történeti fejlődését ismertető bevezetés megfogalmazása még nehezebb feladat elé állította a szerzőt, hiszen egy rendkívül komplikált történeti és stílustörténeti folyamatot, egy a legkülönbözőbb tényezőktől irányított meg-megszakadó és meg-megújuló fejlődést kellett rekonstruálni és megrajzolni oly módon, hogy a kép a történeti és műtörténeti tény-anyagot ismerő «szakember» és a műtörténeti fejlődéssel és változásokkal tömör formában megismerkedni akaró «laikus» számára egyaránt meggyőző legyen. Sajnos azonban e bevezetésben nem sikerült a magyar egyházi építészetnek sem tudományosan szintetikus történetét, sem népszerű és instruktív vázlatát megalkotni. A 24 oldal terjedelmű szöveg, amely ha röviden is, de rámutathatott volna mindazon stílustörténeti jelenségekre, amelyek a magyar templomépítészet alakulása folyamán lényegesek voltak, mélyenjáró kompozíciós hibákat mutat, sőt azt mernénk mondani, hogy ahisztórikus szemléletet árul el. Megmutatkozik ez elsősorban az anyag tárgyalásának aránytalanságában. Míg Szt. István korának elpusztult székesegyházai, a román stílus és az átmeneti kor temp-

lomain, sőt e periódusok építészeti rendszere, egyes architektonikus elemei és liturgikus vonatkozásai is részletesen foglalkoztatják a szerzőt, addig a nem kevésbé érdekes gotikáról és renaissance-ról lényegesen kevesebb a mondanivalója, a XVIII. század késő-barokk művészete és a nagyszerű magyar klasszicizmus számára pedig csupán néhány sora marad. Mivel pedig a képanyag és a jegyzetek elrendezésben és arányokban a bevezetés felépítését követik, azok rendszertelensége a kutató számára erősen lecsökkenti a kötet használhatóságát, a laikus számára pedig egyenesen eltorzítja a történeti fejlődés és helyzetkép realitását.

Hasonlóan súlyos hibának tartjuk Szőnyi könyvének egy másik eljárását: a városi és falusi, illetve a nagy- és kisméretű templomok tárgyalásának szétválasztását. Ha az elkülönítés csupán a fatemplomokra szorítkozott volna, úgy abban még éreztünk volna némi jogosultságot, hiszen stílusuk és formáik kialakulása nem érthető a helyi népi és idegen, északi hatások megfelelő figyelembevételével. Lényegesen kisebb a népi befolyás a falusi kőtemplomok kialakulásában: közöttük és a városi egyházak között rendszerint csupán méretbeli, kvalitatív és időbeli különbség mutatkozik, s e különbség egyike sem elégséges indok arra, hogy ezen egyházak rendszerét és történetét ne az általános stílusfejlődés keretei között kelljen ismertetni.

Az építészeti rész tárgyalása után Szőnyi néhány mondatban templomaink belső berendezéséről és díszítéséről is megemlékezik, sőt legfontosabb középkori falfestményeink, sírköveink és szárnyasoltáraink fényképeit is közli. Remélhető, hogy ezeknek az építészeti témával nem szorosan összefüggő műtárgyaknak a közlése nem fogja meggátolni az érdekes kiadókat a régi magyar egyházi festészetet és szobrászatot részletesen ismertető kötetek publikálásában.

Péter András.

JULIUS FLEISCHER: Das kunstgeschichtliche Material der Geheimen Kammerzahlamtsbücher in den staatlichen Archiven Wiens von 1705 bis 1790. Wien, 1932. 8° 216 S.

A közelmúltban Hekler Antal egyetemi tanár kezdeményezésével és szerkesztésében, mint a budapesti Pázmány P. Tudományegyetem művészettörténeti intézetének kiadványa, «Quellenschriften zur barocken Kunst in Österreich und Ungarn» címen egy nagyjelentőségű vállalkozás indult meg, mely teljesen ismeretlen adatok publikálását tűzte ki céljául. A német nyelven megjelent munka első kötetének szerzője, a barokkművészet lelkes kutatója, Fleischer Gyula, aki könyvében a bécsi levéltárak titkos számadáskönyveinek művészettörténeti vonatkozású feljegyzéseit gyűjtötte össze szorgos fáradozással. Fleischer Gy. e kronologikusan és regesztákban feldolgozott forrásgyűjteménye igen értékes és tekintélyes anyaggal bővítette ki az egykori monarchia XVIII. századára vonatkozó ismereteinket. Bevezetésként tömören megírt, áttekinthető tanulmányt kapunk, melyben a szerző kutatásainak eredményét foglalja össze történeti vázlat keretében. Miután a monarchia XVIII. századi művészetének irányító központja mecénási tevékenységével elsősorban maga a bécsi udvar volt, így az elszámolások éppen a jelentősebb művészeket és emlékanyagot ölelik fel. A mi szempontunkból is külön érték Fleischer gyűjtése, mert a hatalmas anyagban, az 1197 regesztában Ausztria és társországai, valamint a Habsburg-birodalom többi államai mellett — főleg a század közepétől kezdve — Magyarországot érdeklő adatok is szerepelnek. Csak magáról Pest-Budáról mintegy 28, Pozsonyról 23, majd Esztergom, Féltorony, Holics, Kismarton, Kopcsány, Magyaróvár, Nagyszében, Nagyszombat, Sasvár, Sopron, Vác stb.-ről több adatot közöl a szerző.

Az egykori monarchia XVIII. századi történelme egészen más keretbe kap e részletekig menő s az anyagi kérdésekkel

szorosan összefüggő elszámolások alapján, mert egyben megjelöli azt a kultúrpolitikát, melyet az uralkodó ház folytatótt. Természetesen szembetűnő az a mostohaság, melyben Magyarország részesült. A forrásgyűjtemény Magyarországon is szereplő művészek nevei mellett, mint: Blech, Dorfmeister, Fellner, Hillebrandt, Martinelli, Maulbertsch, Paris M. éremvésők, metszők, kőfaragók, lakatosok, asztalosok, kertészek és egyéb az iparművészet körébe tartozó foglalkozásúakat is tekintetbe veszi, miáltal az ipari életnek is hű kifejezője. Igen gazdagnak mondható e gyűjtemény egyházművészeti vonatkozásban s reményünk van arra, hogy a közeljövőben nem egy kétséges művészi problémát éppen ezen forrásanyag felhasználásával lehet majd hitelesen eldönteni. Általában mindazok, kik XVIII. századi művelődéstörténettel foglalkoznak, nagy haszonnal forgathatják Fleischer munkáját. A kutató számára oly fontos regiszter összeállításánál azonban jobban szeretnénk volna az utalásokat nem oldalak, hanem regeszták szerint feltüntetni.

A fáradsággal és kitartó szorgalommal összegyűjtött anyag máris nagy érdeklődést és elismerést váltott ki főleg a külföld művészettörténetírói között, s ez az elismerés legszebb jutalma Fleischer gondos munkásságának. Őszintén kívánjuk, hogy a megindult kiadványsorozat, mint a magyar tudományos munkásságnak legerősebb propagandája, nemsokára hasonló értékes kötetekkel bővülve hívhassa fel a külföld figyelmét a hazai kutatások eredményeire.

Révhelyi (Réh) Elemér.

BRUNO GRIMSCHITZ: Johann Lucas v. Hildebrandt. Herausgegeben vom Bundesministerium für Unterricht. Wien, 1932. Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei.

Az osztrák barokk-építészet két vezető nagymestere, Johann Bernhard Fischer

von Erlach és Johann Lucas von Hildebrandt közül az előbbi még életében osztatlan elismerés és népszerűség vette körül, halála után pedig egy hálás generációtól felkarolva, az osztrák kultúra egyik nagynevű reprezentánsa lett. *Ilg* páratlan adatgyűjtőszorgalommal, de páratlan rendszertelenséggel összeállított Fischer-biográfiája óta egész sor szerző és tanulmány foglalkozott életmunkája felkutatásával, amely azonban *Frey* kitűnő analízise és *Sedlmayr* a csálhatatlanság gesztusával végzett kritikai szétválasztása dacára sincsen még végérvényesen feltárva. Egészen más sors lett életében és halála után egyaránt osztályrésze Hildebrandtnak. Bár egyházfejedelmek és főurak privilegizált építész volt, sem személyes tulajdonságai, sem művészete révén széles körben nem vált népszerűvé és jóideig rezerváltság és megértetlenség lett alapvonása az utókorhoz való viszonyának is. A XIX. század művészeti irodalma alig említette, szobor vagy emléktábla nem őrizte meg emlékét. Mintegy húsz év előtt jelent meg *Grimschitz* első Hildebrandt-tanulmánya, amely első ízben adott részletesebb tájékoztatást a mester munkásságáról és jelölte meg helyét az osztrák építőművészet fejlődéstörténetében. Azóta egész sor részlettanulmánya jelent meg a szerzőnek Hildebrandtról, melyek mindegyike bár önmagában lezárt egészet alkotott, voltaképpen mégis csak egy-egy új fejezetet szolgáltatott a tervbe vett nagy műhöz. S most, hogy a csaknem két évtizedet felölelő hatalmas munka testet öltve, lezárt egészként áll előttünk, elismeréssel és bámulattal adózunk a szerzőnek, ki Hildebrandt szellemének a múlt és jelen művészeti irodalmában valóban párját ritkító emléket állított.

Hildebrandt életmunkáját szemlélve, mindenekelőtt feltűnik annak egyetemes jellege. Korának minden építészeti feladata foglalkoztatta és megoldást talált életművében: fejedelmi rezidencia, vár, palota, kastély és polgári magánház; em-

lékoszlop és útszéli kápolna, síremlék és alkalmi dekoráció; sáncok, kertek, hidak, vízművek építése, sőt gránátok és bombák konstruálása is. Leonardo da Vinci egyetemes érdeklődésével és sokoldalú tudásával bírt, de lobogó tetteire távol állott minden leonardói kételytől és befejezetlenségtől. Mint építész szülővárosa, Genova részére alkotta meg első ismert művét, a S. Maria di Carignano-templomhoz építendő kolostor tervrajzait. Kevés-sel rá Rómába került, ahol Cerutti mellett a katonai várvédelmi építkezés technikai részével egyidejűleg sajátította el Carlo Fontana oldalán a „civilarchitektura” tervezés-problémáit és főképpen Bernini és Borromini stílusa iránt mutatott érdeklődést. Az említett kolostor számára készített második tervét a Palazzo Barberini motívumai ihlették meg. Római iskolázottságánál nagyobbhatásúak azonban felsőolaszországi benyomásai, melyekhez a kastélyépítészet terén francia mintaképek, a templomépítészetben pedig Guarini korszakalkotó téralakító rendszere csatlakoztak. Hildebrandt kiindulása a várvédelmi építészet optikai beállítottságából nemcsak téralakító művészetére volt döntő befolyással, de rányomta bélyegét egész művészi szemléletére épűgy, mint ahogy Fischer művészetének is főjellemonása maradt a művész plasztikai beállítottsága. Minthogy pedig a katonai jellegű építkezésen kívül csakis a barokk kor széles horizonttal bíró kastélykomplexumaiban, kertjeiben, lugasaiban, teraszaiban és szökőkútjaiban tombolhatta ki magát e hajlam, könnyű megérteni, hogy Hildebrandt tevékenységének gócpontjában épp a kastélyépítészet állott. Ez az ő legpozitívabb, legszemélyesebb teremtő tere és ezen a téren alkotta meg a barokk-építészet szabadtérrendszerének legsikerültebb, legművészebb megoldásait az egykori monarchia területén. Már e körbe tartozó első műve, a bécsi Schwarzenberg-palota, a főépület tömbjének a szélesen kiugró terrasza mögé helyezésével és a szárnyépületek kísérő cso-

portként való kezelésével az épületnek, mint architektonikus tömegnek új felfogását hirdeti. E felfogás a Schönborn-palota, a brucki, göllersdorfi és féltoronyi kastély fejlődésvonalán keresztül vezet el a szabadtéralkotás problémájának leg-tökéletesebb, az optikai elvet a végsőig fokozó megoldásához, a bécsi Belvedere-rehez.

Miként Hildebrandt épületeinek külseje, úgy belsejük és dekorációjuk is a plasztikai elv feloldásának és a festői, optikai benyomás fokozott érvényesítésének kifejezője. Nála a plasztikai dekoráció a térbenyomásban jóformán elveszti anyagi súlyát; a különböző tárgyi formák, puttók, maszkok, vázák, medaillonok, kagylók, a fény és árnyék játéktól megleve-nített reliefként hatnak. A művész tagadja testi tömegüket, tárgyi értéküket; önálló érvényesülésük útjába állítja az absztrakt díszítő elemek, szalagfonatok, pálcák, korongok, rozetták, akanthusz-levelek, virágfüzérek és voluták kifogy-hatatlan bőségét. Dekoratív elemeinek provenienciája Olasz-, Francia- és Német-ország, azután genovai és piemonti palota-homlokzatok díszé, Jean Berain és Jean Marot metszetei, a német renaissance és korabarokk ékszerornamentikája, melynek a groteszk felé hajló vonalvezetése különösen megfelelt a lineáris feloldás és optikai átértékelés felé való orientálódásának. És ebben az irányban nemcsak az építőművész maga működött, de ez-irányba terelte a körülötte csoportosult festők, szobrászok, stukkó-művészek és műiparosok egész vezérkarát. Hogy Ausztria műipara és dekoratív művészete a XVIII. század első felében európai szín-vonalra emelkedett és különállásában a francia és délnémet műipar mellett versenyképessé lett, az nem utolsó sorban Hildebrandt átfogó befolyásának az ered-ménye.

Hildebrandt tevékenységének oroszlán-része a profán építészeti köréhez tartozik és ellentétben Fischerrel, eddig úgy lát-szott, mintha a templomépítés terén ke-

véssel járult volna hozzá az osztrák barokk epochális fejlődéséhez. Grimschitz könyve nyomán vagyunk kénytelenek e felfogá-sunkat is revideálni; egész sor kisebb je-lentőségű temploma és kápolnája mellett Alsóausztriában és Morvaországban, a gábeli Szent Lőrinc-templom, a bécsi Péter-templom és piarista-templom a je-lentős alkotások olyan kiemelkedő triászát képezi, melyek hatása a monarchia szá-mos templománál elvitathatatlan. Hogy Hildebrandt templomépítő tevékenysége csaknem feledésbe merült, annak művé-szeti okokon kívül külsőleges, történeti okai is vannak. Szerencsétlen körülmé-nyek jóformán valamennyi jelentősebb templomának befejezését megakadályoz-ták. A Göttweig, Würzburg és Kloster-bruck kolostortemplomai részére készí-tett tervek a művész elgondolásában nem kerültek kivitelre, a bécsi Péter-templom-nál Montani tervével kellett egyezsége lépnie, úgy a gábeli, mint a bécsi piarista-templom építésénél az anyagi eszközök hiánya lehetetlenné tette az egységes, folytatódó építésvezetést. Amikor pe-dig korának legjelentősebb templomépí-tési feladatára pályázni merészelt, Fischer emberi, művészi és összeköttetésbeli fölé-nyével szemben tragikus módon lemaradt. Hildebrandt templomai általánosságban stílusának már említett alapsajátságait tüntetik fel. Főproblémája a centrális tér-alkotás, következésképpen a művészi be-nyomás is mindenkor a tér abszolút cen-tralitásának elvén alapszik. Ez a kiindulás Gabelben, az alaprajznak ezt a sémáját veszi át a bécsi piarista-templom, a gött-weigi és klosterbrucki templomtervek pe-dig ugyancsak egy hatalmas dimenziójú, körvonalból fejlesztett kupola egyedural-mát jelentik a térbenyomásban. Azonos felfogást mutat az oktagonból fejlesztett göllersdorfi templom, a Belvedere torony-kápolnája, a schlosshofi kápolna, valamint a salzburgi Mirabell-kastély kápolnája is. Kisebb vidéki templomai javarészt át-építések és elszomorító módon mutatják, hogy a kényszer-kötelességből vállalt meg-

bízásoknál hogyan törhet meg a nagy művész alkotó ereje is kicsinyes, méltatlan feladatok zátonyán.

Hildebrandt működésének hazánk földjén is két kiváló emléke maradt fenn. Savoyai Jenő herceg a Heiszler grófnőtől 1698-ban vásárolt Csepel-szigeten hatalmas kastélyt építtetett, mely kastély a bécsi Mansfeld-Fondi (ma Schwarzenberg) palotát nem számítva, a művész legkorábbi kastélyműve. A kastélyról kitűnő magyar monografiát köszönünk Ybl Ervinnek, kinek eredményeit Grimschitz csupán az építőművész és az építető herceg levelezésének közlésével szélesíthette ki. Sajnos, a kastély, melynek 1728-ból való legrégebbi látképét Dagobert Frey közölte e folyóirat hasábjain, ma már csak torzó, kertje pedig egészen elpusztult. Viszont külső megjelenésében csaknem eredeti állapotában maradt ránk Hildebrandt második magyarországi műve, a féltoronyi kastély. Mindkét magyarországi műve Hildebrandt művészi fejlődésének azon korából való, midőn még sajátos, egyéni stílusát keresve, erősen francia mintaképek mesgyéjén haladt.

A nagy monografia követelményeit ideálisan megoldó mű hatalmas anyagának felosztásában is mintaszerű. Tartalmi része elején a szerző elénk állítja a művészt mint embert, családját, művészi kezdeteit, pályája magasbalendülését Savoyai Jenő herceg pártfogása révén, viszonyát többi megbízójához, küzködését elismertetésért a bécsi udvar idegenkedő, csaknem ellenséges magatartásával szemben, elkedvetlenedését és halálát. E külső keretében csaknem átlagos életpálya igazi tartalmát a művész alkotásai adják

meg, melyeket Grimschitz széles alapra fektetett oeuvre-katalógus alapján rendezett és az anyag imponáló tömegét biztos kritikai érzékkel megrostálva állította elénk. A művész és megbízóinak gazdag levelezése, nyilatkozatok, egykorú feljegyzések, azután szerencsés kézzel felfedezett rajzok, vázlatok és részlettervek nagy tömege egészíti ki a szerző éles megfigyeléseit, meggyőző megállapításait. Mint megbízható alapépítmény csaknem minden esetben lelkiismeretes levéltári kutatás támasztja alá mondanivalóit. Jellemző ereje kiválóan szemléletes. A bécsi Schwarzenberg-palota komplikált építéstörténetének rövid, áttekintő összefoglalása iskolapéldája lehetne szövevényes, egymásbafonódó problémák világos, szabatos előadásának.

Grimschitz művének szövegrészét 200 fényképtábla egészíti ki, mely felvételek nagyrészt a szerző maga készítette, a többinél pedig útbaigazítóló és ellenőrzőleg állott fényképésze oldalán. Túlzás nélkül állíthatjuk, hogy e fényképanyag páratlan a maga nemében és a szerző gondolatainak, meglátásainak minden leírásnál világosabb megrögzítője. Aki ily felvételeket produkál, vagy ilyenekre készíti fényképészét, az nemcsak krónikása egy nagy művészegyéniség alkotómunkájának, hanem maga is vérbeli művész. A tudományos művek piacán példátlanul előkelő köntösben megjelent kötetet az osztrák kultuszminisztérium adta ki, beszédes bizonyosságul annak, hogy leépítés, racionalás és világgazdasági válság fojtogató légkörében sem szabad a kultúrának elsenyvednie.

Fleischer Gyula.

GUSTAF KOSSINNA

1858—1931.

1931. dec. 20-án hunyt el 73 éves korában Kossinna Gusztáv, akinek a Mindenható megadta azt a kegyet, hogy még életében láthatta megérni fáradhatatlan munkásságának gyümölcseit, minthogy a modern ősrégészeti kutatás ma biztosan és céltudatosan halad azon az úton, amelynek ő vetette meg szilárd alapjait. Módszereit nemcsak az a generáció fogadta el, amely az ő kezei alól került ki a berlini egyetemen, hanem túl a német birodalom határain mesterének vallja őt ma minden ősrégész, aki tudatában van azoknak a történelmi feladatoknak, amelyeknek megoldása után a *praehistoriából* *historia* lesz. A települési archaeologiai kutatás megindításával és az új irány módszereinek kidolgozásával lehetővé tette, hogy az ősrégészet olyan önálló tudományággá alakuljon ki, amely előtt a fejlődés legtagabb útjai állnak szabadon és amely éppen ezért az utolsó évtizedekben a történelmi kutatás legszebb eredményeit produkálta.

Benne párosult a propagatív és szervező erő a harcos egyéniséggel, aki igazának hirdetésében nem egyszer éles karddal is hadakozott, de nagyságát mutatja, hogy volt bátorsága az objektív és helytálló ellenvetést is magáévá tenni. Túlfűtött nemzeti érzése miatt sovinizmussal is vádolták, mi azonban, akik a nemzeti érzést erénynek tekintjük, nála, a germánság múltjának nagy kutatójánál ezt a lelkesedést meg tudjuk érteni.

Munkássága nemcsak úttörő, hanem korszakalkotó volt, elhúnyta pedig bármennyire is fájdalmas, megnyugtat bennünket az a tudat, hogy azzal egy kerek, befejezett élet zárult le, amelyből új élet, az ő útjait járó új generáció fakadt.

Mi emléket annál nagyobb kegyelettel őrizzük meg, minthogy munkáiban nem egyszer foglalkozott szeretettel és kitűnő tárgyismerettel a magyar föld archeológiájával is.

Tompá F.

HUBERT SCHMIDT

1864—1933.

1933. márc. 1-én újból fájdalmas vesztés érte a német, de azon túl az egyetemes ősrégészetet is Schmidt Hubert professzor elhúnytával, akinek halálát mi magyarok külön vesztéségünknek is tekinthetjük.

Az az iskola, amelyet ő a gondosan analizáló csendes múzeumi búvárkodástól az ásató régésznek a helyszínen nyert objektív és megbízható tapasztalatain keresztül az egyetemi katedra oktató ige-hirdetéséig végigcsinált, lehetővé tették a számára, hogy azt a mérhetetlen mennyiségű régészeti anyagot, amelyeket gya-

kori utazásai és nemcsak otthon, hanem a külföldön, sőt Ázsiában is végzett ásatásai útján megismert, elfogultságtól mentes és a legapróbb részletekre is kiterjedő gondos boncolgatással fel tudja dolgozni és rendszerbe foglalva, a magáévá tudja tenni.

Ennek a nagy anyagismeretnek tulajdonítható, hogy jóllehet nem hanyagolta el a részletkérdéseket sem, Schmidt H.-et, elsősorban a nagy problémák érdekelték, a kultúrák keletkezése és kialakulása és az azokat hordozó népek vándorlása, élete, történelme. Kutatási módszereit a

megfontoltság, gondosság és megbízhatóság jellemzik. Ezekben ő, mint egyetemi előadó is iskolát teremtett. Éppen azért fájdalmasan érint bennünket, hogy ennek az európai értelemben is nagy kutatónak betegségektől is sújtott utolsó éveit az a csalódás is elkeserítette, hogy fáradhatatlan munkásságát és eredményeit nem méltányolták kellőképpen. Pedig azok az eredmények maradandó értékűek és szilárd bázisai lesznek mindig az egyetemes ősrégészeti kutatásnak.

Rajongója és alapos ismerője volt a magyar föld archeológiájának. Szinte apostolként hirdette, hogy Közép-Európa legfontosabb őskori problémáinak megoldásához a Kárpátok medencéje és a Középduna vidéke szolgáltatja a kulcsot. Elő-

adásain kívül «Tordos», «Troja-Mykenä-Ungarn», «Gefässmalerei Südosteuropas», a kézikönyvnek szánt «Vorgeschichte Europas» és munkásságának megkoronázásaként ható utolsó nagyszabású munkája: «Cucuteni» azok a művei, amelyekben a legpregnansabban juttatja kifejezésre Magyarország őskoráról vallott nézeteit. Az Orsz. Magyar Régészeti Társulat háláját akarta vele szemben kifejezni, amidőn érdemeinek elismerésül tiszteletbeli tagjainak sorába választotta.

Emlékét a nagy tudóst méltán megillető tisztelet mellett azokon a tudományos és személyi kapcsolatokon keresztül, amelyek őt hozzánk fűzték, szeretettel és kegyelettel fogjuk mindig megőrizni.

Tompa F.

MÓRA FERENC

A magyar alföldi nép köréből sarjadt ki. Ez az őserő adta neki útravalóul hatalmas tehetségét. A magyar néplelek és a magyar népnyelv mélységeiből csodálatos szépségű tiszta gyöngyöket hozott felszínre és hintett szét bőkezűn nemzete gyönyörűségére. Munkásságának a másik fele azonban a miénk volt, a magyar régészeté. Ebben is a néppel való szoros kapcsolata volt segítségére. Meleg tekintetű szeme megnyitotta a szíveket s a tanyák világából minden hír őt kereste föl, valahol csak a multnak valami emléke felszínre került. Ez a kulcsa annak, hogy ezekre megy azoknak a síroknak a száma, amelyeket gondos keze oly nagy szeretettel tárt föl. A csókai hatalmas neolithkori telepen és a szőregi korai bronzkori temetőn kívül, hogy régész munkásságának csak nagy állomásait említsem, az avar és honfoglaláskori magyar temetők kutatása tette ki munkája javát, ezekhez vonzotta leginkább lángoló fajszeretete.

Óriási népszerűsítő munkát végzett tudománya terén, kint a «búzamezőkön». Tudományosan fegyelmezett elméje az Attila koporsóját, a Smaragd gróf kincsét kereső mesék világában meg tudta kedveltetni az egyszerűbb, de százszorta érdekesebb valót, a magyar föld őslakóiról reánk maradt szerényebb emlékeket, mert színesen és érdeklődést keltően tudott azokról szólni.

Bizonyára öreg korára tervezte a szüntelen munkában fölszínre hozott leletek földolgozását, de a gyilkos kór idő előtt kiütötte kezéből a tollat, amelyet olyan mesterien forgatott. Szeged városáé a feladat, hogy tudományos hagyatékának irodalmi feldolgozásával és kutatásai páratlanul gazdag eredményének ízléses és komoly keretben való elhelyezésével Móra Ferencnek, a régésznek emléket állítson.

Márton Lajos.

ARCHÆOLOGIAI ÉRTESÍTŐ

ARCHÆOLOGISCHER ANZEIGER

NEUE FOLGE, BAND XLVI.

(1932—33)

INHALT.*

	Seite
J. BODONYI: Entstehung und Bedeutung des Goldgrundes in der spätantiken Bildkomposition	197
D. SICILIANOS: Fragment d'une stèle funéraire grecque à Budapest	200
G. ERDÉLYI: Antike Bronzekanne im Ungarischen Nationalmuseum	200
Z. OROSZLÁN: Mucius Scaevolarelief im Ungarischen Nationalmuseum	200
Z. OROSZLÁN: Ein seltener Athene-Hephaistosmythos auf einem römischen Steinrelief in Székesfehérvár (Stuhlweissenburg)	201
K. MÁRKI-POLL: Der Schatz von Zsenye	201
J. HÖLLRIGL: Ungarische Keramik der Arpadenzeit II.	203
I. BALOGH: Beiträge zum Einfluss der romanischen Plastik Italiens in Ungarn	205
E. von YBL: Ein venetianischer Trecentokopf	206
A. PIGLER: Evagationes spiritus	207
A. GARÁDY: Das neuaufgefundene Jagdschloss des Königs Matthias am Hidegkúti-út	209

KLEINERE MITTEILUNGEN.

ST. PAULOVICS: Eine Ausgrabung in Dunapentele im Jahre 1931	210
L. NAGY: Kerberosstatuette im Museum zu Aquincum	212
M. NEES: Ein Depotfund aus Tibolddaróc	213
L. von JANKÓ: Das Bronzeschwert aus Szentgál	223
A. VALKÓ: Die Ausgrabung der Burg zu Solymár	223
E. BÓNIS-WALLON: Ein neuaufgefundener Plan der Kathedrale zu Vác	223

* Aus Rummangel waren wir gezwungen, die deutschen Auszüge bei den später eingereichten Aufsätzen in diesem Bande ausnahmsweise möglichst knapp zu fassen.

BUCHBESPRECHUNGEN.

	Seite
KUZSINSZKY BÁLINT : A gázgyári római fazekastelep Aquincumban (<i>Láng</i>)	180
KUZSINSZKY BÁLINT : Aquincum, az ásatások és a múzeum ismertetése (<i>Láng</i>)	181
HERMANN SCHROLLER : Die Stein- u. Kupferzeit Siebenbürgens (<i>Ifj. dr. Gallus</i>)	182
Germanische Urzeit in Oberschlesien (<i>ifj. dr. Gallus</i>)	183
E. SPROCKHOFF : Zur Handelsgeschichte der germanischen Bronzezeit (<i>Tompa</i>)	183
E. SPROCKHOFF : Die germanischen Griffzungenschwerter (<i>Tompa</i>)	184
SZÓNYI OTTÓ : Régi magyar templomok (<i>Péter</i>)	185
JULIUS FLEISCHER : Das kunstgeschichtliche Material der Geheimen Kammer- zählamtsbücher in den staatlichen Archiven Wiens (<i>Révhelyi</i>)	187
BRUNO GRIMSCHITZ : Johann Lucas von Hildebrandt (<i>Fleischer</i>)	187

* * *

Gustaf Kossinna † (<i>F. von Tompa</i>)	191
Hubert Schmidt † (<i>F. von Tompa</i>)	191
Fr. Móra † (<i>L. von Márton</i>)	192

Alle für den **Archaeologiai Értesítő** bestimmte Zusendungen wolle man an den
Herausgeber **Prof. A. Hekler, Budapest, II., Pálffy-tér 5.** richten.

ENTSTEHUNG UND BEDEUTUNG DES GOLDGRUNDES IN DER SPÄTANTIKEN BILDKOMPOSITION.

(Auszug.)

Diese Arbeit¹ stellt einen Versuch dar, zur Lösung der Bedeutung des Goldgrundes beizutragen, indem wir seine *Genesis* untersuchen. Die Problemstellung der Fachliteratur — Raum (Riegl) oder Fläche (Berstl) — die bis heute im Mittelpunkt der Diskussion stand, wird als zu einseitig abgelehnt. Die Resultate der Archäologie über die erste Anwendung des Goldgrundes, das erste Auftreten des Glasmosaiks, des *musivum opus*, werden referierend wiedergegeben.

Der eine Weg zur Lösung des Problems ist eine *Voruntersuchung* über die Erscheinungsweise der Goldfarbe. Zuerst wird von Goethes Farbenlehre und der neueren psychologischen Forschung (Allesch) ausgehend die «sinnlich-sittliche» Wirkung der Farbe untersucht, ihre Glanz- und Lichtwirkung festgestellt, sowie ihre Wirkungsmöglichkeit als «Verdichtungsfläche» (Bühler) besonders im Mosaik dargelegt. Das Problem der mystischen Wirkung des Goldglanzes, das schon von Schnaase und Jul. Lange gesehen wurde, erscheint in der psychologischen Fachliteratur bisher nicht berücksichtigt. Diese Eigenschaften scheinen das Gold zum kultischen Gebrauch zu prädestinieren. Der dauernde Lichtsymbolwert des Goldes wird an Hand einiger Denkmäler des alten Orients (Thronlehne des Tut-Ench-Amun, Mumienbildnisse, Nimben, Wandvertäfe-

lung), sowie durch gleichzeitige literarische Zeugnisse (Paulus Silentarius, Mesarites etc.) dargelegt. Diese Lichtbedeutung des Goldes macht eine Untersuchung über die Lichtvorstellungen der Spätantike notwendig, die das Licht dem göttlichen Geiste gleichsetzt (altchristliche, neuplatonische, gnostische und manichäische Lichtmetaphysik) und für die Licht und Raum dem Wesen nach identisch sind. (Proklos, *Passio S. Perpetuae* c. 11.)

Der andere Weg geht von der Analyse des Kunstwerkes selbst aus und behandelt den Goldgrund als Teil des künstlerischen Gesamtorganismus. Daher sollen, vornehmlich aus methodischen Gründen, im Zentrum der Arbeit die *Mosaiken von S. Maria Maggiore* stehen, in denen der Goldgrund in die Komposition in eigenartiger Weise einbezogen ist.

Eine eingehende Strukturanalyse einzelner Darstellungen der typischen Anwendungsarten (Abb. 1 und 5) führt zunächst noch zu keiner Erklärung der Goldstreifen, wenn sich auch soviel erkennen lässt, dass der Goldstreifen sich in den straffen symmetrischen Aufbau als notwendiges Glied einfügt. Sein Verständnis wird erst in einer *genetischen Analyse* ermöglicht.

Es wird daher die Raum- und Farbkomposition der antiken Malerei auf ihre Gestaltungsprinzipien hin untersucht, ihre Entwicklung aufgezeigt. Die antike Auffassung des Raumes als eines Diskontinuierlichen im Gegensatz zum Systemraum der Neuzeit manifestiert sich nach Kallab und Panofsky auch in der Per-

¹ Diese Untersuchung bildet einen Teil meiner im Jahre 1932 der Wiener Universität vorgelegten Dissertation, die geschrieben zu haben ich der Anregung Hofrats Prof. J. von Schlosser verdanke.

spektive der Antike, die den Raum als ein «Aggregat» der Körper auffasst. Die Analyse des *Landschaftsbildes aus der Villa Albani* (Abb. 2) zeigt am deutlichsten diese diskontinuierliche Raumauffassung. Der zwischen den einzelnen Versatzstücken der Landschaft leergelassene lichte Grund bedeutet demgemäss kein reales Medium, sondern ein unbestimmtes «zwischen den Dingen», in dem die supplierende Erfahrung des Beschauers die Gegenstände zusammenfasst, als stünden sie im lichtdurchfluteten Raum. Auch in den *Odysseelandschaften* tut sich eine rein künstlerische Scheinwelt vor uns auf und diesem unwirklichen Charakter des Raumaufbaues entspricht auch die Behandlung am Relief und der Farbe. Ebenso entsteht am Relief (etwa in dem Wiener *Brunnenrelief aus dem Pal. Grimani*) der Raum als Produkt einzelner Aggregaträume. Diese Übereinstimmung in der Struktur von Relief und Malerei gibt uns das Recht, für die folgende Zeit die Entwicklung am Relief weiter zu verfolgen. Durch die Einführung der Begriffe von *hypotaktischer* und *parataktischer* Komposition lässt sich die historische Bedeutung der *Trajanssäule* erkennen. Wie hier Landschaft und Figur — jede — eigenen Gesetzen gehorchen, wie vor allem die Landschaft nur als steile, d. h. unperspektivische Bodenfläche wirkt, auf die die einzelnen anzugebenden Teile, jeder in charakteristischer Ansicht, unverbunden gesetzt werden, — stellt den bedeutsamsten Schritt von der Hypotaxis auf die Parataxis dar. Die *Säulenbasis des Antonius Pius*, die *Säule des Marcus Aurelius*, der *Ludovisische Schlachtensarkophag*, die *Konstantinischen Reliefs* des Konstantinsbogens und der *Helena-sarkophag* sind die Marksteine dieser Entwicklung: durch den Verzicht auf die Landschaft löst sich der Raumzusammenhang; die Figuren stehen losgelöst vor dem beziehungslosen Grunde; die Verteilung der einzelnen Elemente auf der abstrakten Fläche hat allmählich

eine gänzlich ideale Ordnung erreicht, eine fast ornamentale Ordnung, für die der Begriff Umwelt jeden Sinn verloren hat.

Diese Entwicklung scheint im ersten Drittel des IV. Jahrhunderts zu einem gewissen Abschluss gelangt zu sein. Die künstlerische Situation der Zeit um 400 charakterisiert, wie in jüngster Zeit Gager hervorgehoben hat, eine Renaissance der antiken Kunst. Den klassischen Höhepunkt dieser *Renaissance-Bewegung* veranschaulicht das *Apsismosaik der S. Pudenziana*. Noch prägnanter zeigen uns die Bildkompositionen der erhaltenen Handschriften des IV. Jahrhunderts, wie die antik-hellenistische, diskontinuierliche Raumauffassung der neuen Raumkomposition angepasst und zugeeignet wird. Die Analysen von Pict. 24. der *Ilias Ambrosiana* (Abb. 3), der *Quedlinburger Italafragmente*, Pict. 6 des *Vergilius Vaticanus* (Abb. 4) zeigen uns den landschaftlichen Hintergrund fast schematisch in farbige Zonen aufgeteilt und in ein streng in die Fläche gebundenes System gebracht, wobei die Diskontinuität der Raumauffassung in aller Klarheit zutage tritt. Jetzt wird auch die Funktion des Goldstreifens in den Landschaften von S. Maria Maggiore verständlich: *er ist an die Stelle jener unbestimmten Mittelzone getreten, die für den antiken Künstler zwischen den Raumschichten lag*. Der positive Sinn der Goldfarbe an dieser Stelle des unbestimmten Mittelgrundes wird aber nur aus der Entwicklung der Farbenkomposition verständlich. Durch Betrachtung der Farbenentwicklung der Mumienporträts, der spätantiken Stoffe und der Katakombenmalereien soll die allgemeine Erscheinung des «Farbenzerfalls» belegt werden. Dieselbe Abstraktion, die am Relief die isolierten Formen in ihrer charakteristischen Ansicht nebeneinander setzt, fügt in der Farbenkomposition die isolierten charakteristischen Farben der Einzelelemente zu starkfarbigen Flächen zusammen. Durch

das technische Mittel des Glasmosaiks wird die farbige Erscheinung selbst zu höchster Intensität gesteigert. Demgemäss wird *das Gold* — durch seine in der Voruntersuchung dargelegte Eigenschaft — *in der unbestimmten Mittelzone als charakteristische Farbe des Lichtes gewählt*.

Nach der rein formalen Betrachtung wird weiterhin versucht, in grösseren Zügen die geänderte geistige Funktion der Kunst als die innere Triebfeder der formalen Entwicklung herauszuarbeiten. Ist das Ziel des hellenistischen Gemäldes ein Veranschaulichen, was in der Wahl des «fruchtbaren Moments» zum Ausdruck kommt, — so sehen wir an der Trajanssäule die Kunst in den Dienst der episch-historischen Erzählung treten. Es geschieht der Deutlichkeit der Erzählung zuliebe, wenn die hier in der Formanalyse geschilderte Diskrepanz zwischen Figur und Umwelt eintritt. Die Marcussäule will nur mehr eine scharf akzentuierte Berichterstattung geben, die nur das Wesentliche darzustellen gewillt ist und so muss auch die räumliche Ordnung als störend und verunklarend verlassen werden, was zu einem parataktischen Nebeneinanderstellen der Elemente führt. In den *Katakombengemälden* werden nun die biblischen Episoden in äusserster Abkürzung gegeben, nicht mehr als Nachschaffung oder Mitteilung eines Wirklichen, sondern als Zeichen, das ein Ausserwirkliches bedeutet. Mit der Renaissance des IV. Jahrhunderts tritt eine neue *Erzählungskunst* auf, deren bedeutendstes Denkmal die Langhaus-Mosaiken von S. Maria Maggiore sind. Die Ausschaltung des Tiefenraumes, die Beschränkung der Geländeandeutung auf eine Folie, sowie die farbige Intensivierung, die Symmetrie und Bindung in der Fläche werden so als Mittel verständlich, gleichsam den heiligen Text deutlich zu erzählen, die einzelnen Zeichen der Schrift lesbar zu machen. Einen Schritt weiter auf das Abstrakte zu be-

deuten die Mosaiken des Triumphbogens, die im Gegensatz zu der rebusartigen Zeichenschrift der Katakombenkunst, symbolisch zu nennen sind. Erst eine klare begriffliche Trennung zwischen «Zeichen» und «Symbol» klärt den Unterschied. Das symbolische Denken ist es, das alle Ausdrucksformen des Geistes umgestaltend auch die bildende Kunst mit neuem Geist erfüllt. Ein Beispiel dieser symbolischen Darstellungsart sind die Mosaiken der «transzendenten Gruppe» von S. M. Maggiore. Von diesem Gesichtspunkt aus erhält auch der Goldgrund in der Bildkomposition eine neue Bedeutung: der Goldstreifen der Langhaus-Mosaiken ist gleichsam das Zeichen für die Lichterfülltheit des Raumes, in der Bildkomposition der «transzendenten Gruppe» aber wird auch der Goldstreifen Symbol des Lichtraumes schlechthin, der zwischen Himmel und Erde liegt. (Für diese parataktische Isolierung der Landschaft von der sie erfüllenden Lichterscheinung gibt eine Miniatur des Codex Rossanensis (Abb. 6) ein beweisendes Beispiel negativer Art.)

Die Frage also, ob der Goldgrund als Raum oder als Fläche gesehen werden soll, kann nur vor einem konkreten Kunstwerk gestellt und beantwortet werden. Allgemeiner lässt sich jedoch nach der Sinnbedeutung des Goldgrundes fragen, d. h. ob der Goldgrund in der Spätantike als Symbol für den Raum Verwendung fand. Dass eine solche Verwendung der schimmernden «Verdichtungsfläche» des Goldmosaiks nahe lag, erhellt schon unsere «Voruntersuchung». Nicht als ein *Abbild* des Lichtraumes steht der Goldgrund hinter den Figuren von S. Maria Maggiore, sondern als ein *Sinnbild*. Der Raum als solcher wird nicht *dargestellt*, er soll nur *vorgestellt* werden. So deckt sich das aus der historischen Formanalyse gewonnene Resultat mit dem aus den Quellen abgeleiteten, nachdem der Goldgrund die Darstellung des göttlichen Himmelslichtes ist. *Josef Bodonyi.*

FRAGMENT D'UNE STÈLE FUNÉRAIRE GRECQUE À BUDAPEST.

Le Fragment d'un bas-relief hellénique en marbre du Pentélikon, dont nous donnons la photographie (Fig. 7), appartenait probablement à une stèle funéraire. Il a été trouvé — il y a une dizaine d'années — non loin de la nécropole d'Athènes du Kerameikos, sur la Voie Sacrée, celle qu'empruntaient les Athéniens quand ils se rendaient à Eleusis pour y célébrer les Mystères des Grandes Déesses.

Il a une hauteur d'environ 24 centimètres, une largeur de 14 et une épaisseur de 7 centimètres. Il représente la tête d'un homme mûr, à la chevelure et la barbe bouclées, la moustache tombante et le nez parfaitement grec. Cette tête appartenait peut-être à un parent ou ami du défunt, qui semble très affecté de cette mort.

Ce petit fragment, qui est en ma pos-

session, n'est pas sans une certaine importance. Avec des moyens simples, un relief faible — il est à peine de deux centimètres — le sculpteur est parvenu à un degré d'expression sereine bien élevée. Cet homme barbu aux cheveux noués d'une bandelette, au regard profond, a une expression grave, empreinte d'une mélancolie virile.

Malgré son état de conservation médiocre, cette tête simple a quelque chose d'héroïque et, quoique l'oeuvre d'un humble artisan, on y aperçoit un souffle phidiasque. C'est peut-être un des ouvriers qui ont exécuté la frise du Parthénon qui a conçu ce bas-relief. C'est une oeuvre de la seconde moitié du 5ème siècle et constitue virtuellement un beau spécimen de la glyptique hellénique de la meilleure époque. *D. Sicilianos.*

ANTIKE BRONZEKANNE IM UNGARISCHEN NATIONALMUSEUM.

(Auszug.)

Die 24 cm hohe, birnenförmige Kanne (Fundort: Pécs, Com. Baranya) (Abb. 8—9) ist mit einem eingravierten Fries geschmückt, an dem ein bacchischer Thiasos im Mittelpunkt mit dem trunkenen Herakles dargestellt ist. Die starken Über-

treibungen in der Verwertung des alten Bildtypus und der barocke Schwulst der Zeichnung lassen wohl — wie uns Prof. K. A. Neugebauer mitteilt — auf eine Arbeit der späteren Kaiserzeit (Caracalla?) schliessen. *Gizella Erdélyi.*

MUCIUS SCAEVLARELIEF IM UNGARISCHEN NATIONALMUSEUM.

(Auszug.)

An dem aus Dunapentele (Intercisa) stammenden Kalksteinrelief (Abb. 10) ist ein Jüngling in Soldatentracht dargestellt, der seine rechte Hand mit geballter Faust in die Flammen des neben ihm stehen-

den Altars hereinstreckt. Unter der Hüfte ist eine Kette mit zwei Handfesseln sichtbar, von denen die eine unter der linken Hand herunterhängt, die zweite dagegen das rechte Handgelenk um-



schlingt. Auf Grund dieser Beobachtungen wird die Darstellung als Mucius Scaevola gedeutet und damit das bisher verkannte Denkmal in die Serie der in

Pannonien häufigen mythologischen Reliefs eingefügt. Wird demnächst im *Archaeologischen Anzeiger* ausführlicher besprochen. *Zoltán Oroszlán.*

EIN SELTENER ATHENE-HEPHAISTOSMYTHOS AUF EINEM RÖMISCHEN STEINRELIEF IN SZÉKESFEHÉRVÁR.

(STUHLWEISSENBURG.)

(Auszug.)

An dem einst wohl zu einem Grab- oder Kultbau gehörigen Friesrelief sehen wir rechts die von Hephaistos verfolgte Athena dargestellt. In den zwei Frauenfiguren links (zu denen noch eine dritte gehörte), glaubt Verfasser die durch

Öffnung der Erichthoniosciste erschrockenen Kekropstöchter erkennen zu dürfen. Die nähere Begründung der Deutung erfolgt in einem der nächsten Hefte des *Archaeol. Anzeigers*.

Zoltán Oroszlán.

DER SCHATZ VON ZSENNYE.

(Auszug.)

Die auf Abb. 12 abgebildeten Goldarmbänder wurden im Jahre 1925 gefunden. Der Topf, der sie enthielt, zerfiel in Scherben; dieselben wurden auf das II—X. Jahrhundert datiert, wodurch ihr Kulturkreis und Alter nicht bestimmt wurde. Diese Fragen zu beantworten wurde in diesem Aufsatz versucht. Im Ung. Nat. Museum befindet sich noch ein Armband, das mit den obigen grosse Übereinstimmungen aufweist, wenn es auch in der Ausführung denjenigen stark nachsteht. Alle endigen in stark stilisierte, plastisch gebildete Tierköpfe. In dem heimatlichen arch. Mat. sind sonst keine Analogien vorhanden, aber gross ist die Zahl derjenigen Stücke, die in minderwertiger Ausführung und Material die Technik des Windens und Flechtens nachahmen. Aus der Zeit St. Stephans (durch Münze datiert) stammt der hier veröffentlichte Fund von Csongrád. Er ist deshalb von Wichtigkeit, weil da die primäre Technik des wirklichen Windens

mit ihrer Nachahmung in Gusstechnik gleichzeitig erscheint. Die Tierkopfenbildungen sind in der Landnahmezeit ganz allgemein verbreitet (Abb. 17) und zeigen die Degeneration des Tierkopfmotives. Die Mode dieser Armbänder breitete sich im Altertum von Osten nach dem Westen aus. Es ist allgemein bekannt, dass in der Kunst Vorderasiens die gegenständig abgebildeten Tiere religiösen Vorderungen entsprachen; diese Erklärung kommt auch den Armbändern zugute, da auch sie, noch vor dem Zwecke zu schmücken, eine bindende, resp. abwehrende Bedeutung hatten. Auf assyrischen Reliefs tragen die Vornehmen solche Arm- und Halsringe. Sie wurden, der dort üblichen Technik gemäss, mit bunten Steinen und Email verziert. Diese Verzierungsart wird durch die Skythen und Sarmaten hauptsächlich der Kunst der Goten vermittelt. Nur werden die Tierköpfe immer mehr degeneriert (Puszt-Bakod). Doch auch die

Griechen nahmen sich dieser Kunst an; wir finden sie am Pontus, wie in Etrurien, doch immer realistisch gestaltet. Die Tierköpfe der vier Armبänder, nach der Ausführung derselben beurteilt, lassen sich in drei Gruppen einordnen. Der erste zeigt (s. Abb. 18) gewisse Verwandtschaft mit griechischen und iranischen Erzeugnissen, ist aber schon stark stilisiert. Die zwei anderen (Abb. 18) bedeuten die zweite Stufe, während das vierte Elektronarmband (Abb. 15 u. 16) den Löwenkopf nur mehr erraten läßt. Diese Armبänder stammen aus einer früheren Zeit, als die gegossenen Armبänder der Landnahmezeit, aus einer Gegend, die ionisch-iranischen Einflüssen zugänglich war, und von einem Volke, das die erhaltenen Formen weiterstilisierte, aber nicht das Linienhafte der germ. Tierornamentik erreichte.

Da die Herkunft der Tierköpfe annähernd festgestellt ist, muss dasselbe für die Technik des Windens und Flechtens bestimmt werden. Es war ein Irrtum anzunehmen, im Altertum wären diese Techniken schon verbreitet gewesen. Der feine Draht, der dort die Windungen bildet, ist stets nur *gerippt* und *niemals* selbst gewunden, wie bei den späteren Erzeugnissen. Dies wurde bisher übersehen. Da die Linien immer senkrecht auf dem Windungsgang stehen, so können sie auch keinen gewundenen Strick nachahmen wollen. Ausserdem kennen wir noch eine Abart des Windens im Altertum, wo die Drähte nur lose *nebeneinander* gewunden sind, wodurch das Armband elastischer wird. Nach der Art und Weise des Windens, so wie nach der Gestaltung des Schlangenkopfes (Silberblech mit aufgelöteten Spiralen) müsste das auf dem Abb. 19. abgebildete Armband zu den Erzeugnissen spätrömischer Kunstindustrie gehören, wenn wir auch keine nähere Ana-

logie dazu gefunden hätten. Doch sogar zwei liefern uns den zwingenden Beweis, das unseres auch derselben Gegend, nämlich Vorderasien, wenn nicht derselben Werkstätte entstammen muss.

Nur vom VIII. Jahrhundert an kommen erst vereinzelt und dann immer häufiger mit wirklicher gewundenen Schnur verzierte Hals- und Armringe vor, besonders in den nördlichen Gebieten (Mehntack usw.). Ihre Verbreitung liegt vorwiegend in den von den Wikingern durchquerten Ländern; von Skandinavien bis zum Pontus, Ungarn mit eingerechnet, der Balkan, Böhmen und England. Sicherlich wurden sie auch von den Wikingern verfertigt. Aber sie kommen auch auf anderen Gebieten vor, und besonders bei den Slaven. Da aber die Letzteren in ihrer Frühkunst keine nationalen Eigenheiten aufweisen, dagegen östlichen, byzantinischen und karolingischen Einfluss in hohem Grade, kann die Entstehung dieser Technik nicht bei ihnen gesucht werden. J. Mestorf weist darauf hin, dass bei einzelnen Stämmen (Meri, Mordvin) eine sehr entwickelte Drahtindustrie blühte. Ihre Erzeugnisse kamen in die Stadt Bulgar und so in den Handel der sich damit beschäftigenden Völker. Die Technik des Windens und Flechtens konnte sich mit dem Tierkopfmotiv in Südrussland vereinigen; die meisten Armringe dieser Art kommen in Lettland und Ungarn vor. Die plastisch gut gebildeten Stücke sind die älteren. Die Armبänder von Zsennye müssen vor der Landnahmezeit entstanden sein, und da sie Einzelfunde sind, sind sie wahrscheinlich durch den Handel hiehergekommen. Die Armبänder der Landnahmezeit mit den stark degenerierten Tierköpfen sind nur ein Weiterleben althergebrachter, ihre Bedeutung verkannter Formen.

K. Márki-Poll.

UNGARISCHE KERAMIK DER ARPADENZEIT. II.

Die zur I. Gruppe gehörigen Gefässe mit Bodenstempel dienen eher zum Aufbewahren von Flüssigkeiten, als zum Kochen. Dementsprechend sind sie verhältnismässig hoch und haben einen ebenen Boden. Die zur II. Gruppe gehörigen dienen zum Kochen am offenen Herd; dementsprechend gestaltet sich ihre Form: sie sind breiter, um die Flamme auf grösserer Fläche zu empfangen, haben statt einem ebenen einen rundlichen Boden, um besser auf einen eisernen Dreifuss oder in die Glut gestellt zu werden. Der Form nach kann man die Bombenform und die Kesselform unterscheiden.

Zur ersteren gehören mehr oder weniger kugelförmige, auf der Drehscheibe verfertigte, bei ihrer Öffnung mit schwach nach aussen gebogener Mündung versehene Gefässe, welche mittels einer Zange auf das Feuer gesetzt oder von dort herabgenommen wurden. In der germanischen Keramik kommen sie im XII., XIII. Jahrhundert vor, in entwickelterer Form finden sie sich auch zwischen Funden des XIV. Jahrhunderts. Die ältesten haben einen glatten, unverzierten Gefässkörper und abgerundeten Mund, die späteren sind oft horizontal gegliedert und werden allmählich einer länglichen Birnenform ähnlich. Bei uns ist bis jetzt nur ein, aus dem Gorzsaer Fund (Abb. 24) stammendes Exemplar bekannt, welches sich im Museum des Gymnasiums in Hódmezővásárhely befindet. Das mir bloss von einer Zeichnung bekannte kugelförmige Gefäss ist cca 12 cm hoch und zweifellos dunkelgräulicher Farbe. Die unprofilierte Mundöffnung weist auf das XII. Jh. hin. Diese Datierung bestätigen auch die zu gleichem Fund gehörigen zwei Haarringe. Die Bombenform dürfte in Ungarn während der Arpadenzeit allgemein verbreitet gewesen sein und nur die spärli-

chen Funde oder deren ungenügende Aufdeckung erklären die bisherige Seltenheit dieser Form in unserem Fundmaterial. Eine Bestätigung dieser Ansicht ist die grosse Anzahl der kesselförmigen Gefässe, die als eine Vergrösserung und Weiterentwicklung der vorerwähnten Form zu betrachten sind.

Ich kenne folgende Gefässe dieser Form: eines aus dem Komitat Hont, eines aus Perjámos, eines aus Szentcsanak (Abb. 25), ein Bruchstück aus Félégyháza. In Győr befinden sich zwei solche Gefässe (Abb. 26_{1,2}), welche aus dem reichen Fund der sog. Sandgrube stammen. In derselben Sammlung befindet sich je ein Exemplar aus Mezöör (Abb. 26₃) und aus Szentmihály (Abb. 26₄). In der städtischen Sammlung von Kécskémét befindet sich ausser zwei solchen Gefässen auch ein interessanter Dreifuss aus demselben Fund stammend, welcher die Benutzung solcher Gefässe uns erklärt (Abb. 27, 28). Im Museum von Szeged befindet sich ein solches Gefäss aus Kömpöcpusztá und eines aus dem Grabfeld der Völkerwanderungszeit von Szőreg (Abb. 29). Das Material all dieser kesselförmigen Gefässe — ausgenommen des letzterwähnten — ist gutgeschlämmt, zumeist rötlich, manchmal schwarzgrau. Ihre Form ist flach, der Boden rundlich, die Wand ein sich nach oben verjüngender Kegel. Die breite Öffnung ist mit kräftigem, nach innen und nach aussen gebogenem Rand versehen. Im Gegensatz zu den Bombenförmigen sind diese Gefässe stets sehr gross. Die breite Öffnung, sowie das schwere Gewicht macht ihre Handhabung mittels einer Zange unmöglich, deshalb sind beiderseitig am oberen Rand je zwei Löcher gebohrt, wo ein Strick durchziehbar ist. Beim Bohren dieser Löcher in die weiche Masse entstehen Schwellungen, welche beim Auf-

hängen den Rand gegen das Abbrechen schützen. Die Breite dieser Gefässe ist stets grösser als ihre Höhe, ihre Oberfläche — ausgenommen das Gefäss aus Perjámos — ist glatt und unverziert. Das älteste Exemplar dieser Gruppe ist das Gefäss aus Szóreg, welches aus derberem Material, ohne Drehscheibe angefertigt wurde. Die Verjüngung ist hier noch kaum merklich, auch der Mundrand nicht so kräftig, da zur Befestigung ein — zwar verhältnismässig schwaches — Ohr diente. Die Massverhältnisse entsprechen den späteren Exemplaren. Die mittels Fingerdruck erzielte Verzierung der Mundöffnung bedeutet keine konstruktive Notwendigkeit, sondern nur eine Betätigung des dekorativen Sinnes.

Die Gefässe in Győr und in Kecskemét werden durch andere Stücke desselben Fundes datiert, auffallende Übereinstimmungen versetzen auch die Bruchstücke des Ungarischen Nationalmuseums in dieselbe Zeit. Auch die anderen Stücke scheinen alle in das XIII. Jh. zu gehören. Die grosse Anzahl gleichzeitiger und guterhaltener Exemplare zwingt zur Annahme, dass diese Gefässe fluchtartig, rasch, zu gleicher Zeit in die Erde verbergt wurden. Im XIII. Jh. ist es nahelegend an die grosse Katastrophe des Tartareneinbruches zu denken, dies bestätigen auch die Fundorte, welche sich zumeist auf der grossen und kleinen Tiefebene befinden, wo auch die Verheerung am grössten war. Die Fundorte lassen auch darauf folgern, dass diese Geschirre zu den Gebrauchsgegenständen des Nomadenvolkes daselbst gehörten. Ich muss noch bemerken, dass ich ähnliche, aus Ton angefertigte Gefässe aus den Sammlungen des Auslandes nicht kenne, ausser einem modernen, aus Vorderindien stammenden Stück im Mus. für Völkerkunde in Wien. Dieses Stück beweist uns, dass dieser Typus von Osten stammt, während er aber bei uns infolge der veränderten Lebensbedingungen ausstarb, lebt er dort noch heute fort.

ANHANG.

Bei Aufdeckung eines Gräberfeldes der Arpadenzeit in Szob (Komitat Nógrád) wurde in einem Grabe zu beiden Seiten des Kopfes je eine Schelle gefunden (Abb. 30). Sie sind aus feinem, rotgebranntem Ton angefertigt, beim Brennen mehr oder minder angeschwärzt worden. Ihr Durchmesser beträgt 21 mm, mit den Ohren 23 mm, die Verzierungen bestehen aus sich allmählich verkleinernden, konzentrischen Kreisen, der grösste Durchmesser beträgt 17 mm. Auf beiden befindet sich ausserdem ein Loch. Innen sind kleine Kieselkörner, welche beim Schütteln aneinanderklirren. Die Fundstelle beweist unbedingt, dass sie am Ohr, im Haar, vielleicht am Hals zwischen Perlen aufgereiht getragen wurden. Im nämlichen Grab lagen noch einige Glass- und Bernsteinperlen, sowie bronzene Ringe. Die bis jetzt aufgedeckten Gräber gehören alle dem XI. Jh. an. Charakteristisch ist der in jedem Grab befindliche Haarring, welcher in Gräbern der Arpadenzeit häufig vorkommt. Bedeutend ist ein Reliquienkreuz, ein 90 cm langes doppel-schneidiges Schwert, ein gradschneidiger Säbel mit Beingriff, ein kleiner Elfenbeinkamm mit eingeritzter Verzierungen, sowie einige Gefässbruchstücke, und ein Denar des Königs Andreas I. (1046—1061).

Solche kleine Schellen sind in Funden des XI., XIII. Jahrhunderts nicht selten, doch sind sie stets aus Metall angefertigt; sie kommen sogar in der Zeit der Landnahme vor, seltener noch in der Zeit der Völkerwanderung. Diese aus Metall angefertigten Stücke haben die nämliche Form wie unseres; der Unterschied ist bloss ein kreuzförmiger Einschnitt am unteren Teil, wo auch parallele Einritzungen zur Verzierungen vorkommen. Dieser verzierte Teil wird vom oberen glatten durch zwei parallele Linien abgeteilt. Unsere Schellen sind nicht nur durch ihr feines Material alleinstehend,

sondern auch wegen der besseren Ausführung. Auch die oben erwähnte Ringverzierung kommt auf den Gefässen dieser Zeit nicht vor. Die Schellen wurden als Schmuckgegenstände mit besonderer Sorgfalt ausgestattet.

Wie in der Bronzezeit, so sind auch in der La Tène-Kultur Schellen aus Ton bekannt, in der Keramik dieser Perioden kommt das erwähnte Kreismotiv auch öfters vor. An Metallgegenständen ist dieses Motiv von der ältesten

Zeit an nachweisbar, welche wir bisher an unseren Tongefässen dieser Epoche nicht antrafen.

Würde das Schellenpaar von Szob nicht aus einem datierten Grabe, d. h. Gräberfelde stammen, so würden wir dieselben eher der Keramik der Bronze- oder La Tène-Kultur zuschreiben, so aber müssen wir sie als in das XI. Jahrhundert gehörige betrachten.

Josef Hörligl.

BEITRÄGE ZUM EINFLUSS DER ROMANISCHEN PLASTIK ITALIENS IN UNGARN.

(Auszug.)

I. PÉCS.

Die architektonischen und figürlichen Fragmente der alten Basilika von Pécs gehören zu den wichtigsten Denkmälern des romanischen Zeitalters in Ungarn. Die Meinungen der bisherigen Literatur waren darüber geteilt: die eine Gruppe der Forscher erklärt sie als abhängig von der zeitgenössischen französischen Skulptur, andere wieder suchen die Herkunft ihres Stiles im Kreise der italienischen Plastik.

Die einfachen und klaren Kompositionen, die zurückhaltende Faltenbehandlung, die realistisch proportionierten Gestalten, das kraftvolle, plastische Gefühl machen das italienische Gepräge der figürlichen Reliefs ganz zweifellos. Auch die ruhig und kräftig behandelten dekorativen Bruchstücke finden ihre treffende Analogien auf den romanischen Denkmälern Italiens, und zwar auf denjenigen der Lombardei (vgl. die Aufzählung der Analogien auf S. 101—102. und Abb. 31—34). Die Gemeinschaft der Formauffassung und die Verwertung des gleichen Formenschatzes knüpft diese Fragmente mit der lombardischen Dekoration aufs engste zusammen. Dieselben Motive lombardischen Ursprungs

kommen in der romanischen Plastik Ungarns auch sonst häufig vor, so auf den Bruchstücken von Czikó, Székesfehérvár, Szeged, Gyulafehérvár und Halmágy.

Eine grosse Zahl der figürlichen Darstellungen (Szenen aus dem Leben Christi und aus dem Leben Simsons) zeigt den Einfluss der italienischen Kompositionen und ikonographischen Motive, die den Reliefs von Pécs mehrmals als genaues Vorbild dienten (Vgl. die Abb. 35—36).

Einige Analogien führen uns auf das Gebiet der Schule von Parma und auf dieser Spur hoffen wir den Meister finden, von dessen Umgebung der Stil der Reliefs von Pécs — wenigstens in seinen hauptsächlichsten Charakterzügen — herühren konnte, nämlich den grossen Bildhauer Benedetto Antelami. Diese Voraussetzung findet ihren besten Beweis in der Faltenbehandlung der Reliefs, welche in dem ganzen System des Aufbaues, ebenso wie in den kleinen Einzelheiten der Ausarbeitung (die dreifache Einteilung der unteren Partie, die bogenförmige Anordnung an den Beinen entlang, der zur Seite geschlagene Mantelflügel, die V-förmige Falte und besonders der geschmückte Rand des Gewandes u. s. w.),

auf die Werke Antelamis selbst und auf diejenige seines Kreises weist, freilich provinziell umgestaltet, ohne die sichere, systematische und folgerichtige Art des grossen Italieners erreichen zu können (Abb. 37—43).

Dazu kommt noch aber — wie die übrigen Analogien zeigen, — der Einfluss der anderen künstlerischen Gebiete Oberitaliens, sowie in einer Reihe von Engeln, Propheten und apokalyptischen Greisen derjenige der byzantinischen Kunst besonders in Betracht.

II. JÁK.

Die künstlerischen Probleme der Abteikirche von Ják wurden zum letztenmal von Hamann in seinem Werke «Deutsche und französische Kunst des Mittelalters», ausführlich besprochen, indem er den Einfluss der Prophetenstatuen des Fürstenportals von Bamberg auf die Christus und Apostel-Figuren (Abb. 44) des Haupteingangs feststellt. Diese Verbindung ist, bezüglich der Kopftypen ganz zweifellos, aber in der Faltenbehandlung spiegelt sich die Einwirkung der Kunst Antelamis, nämlich die dreifache Einteilung der unteren Partie und das System der Faltenbogen weisen auf die Statuen des David und des Ezechiel in Borgo San Donnino (Abb. 45—46).

III. GYULAFEHÉRVÁR.

Den fernen Widerhall der Kunst Antelami's finden wir auch auf den Reliefs der Basilika von Gyulafehérvár (die Apostel Peter und Paul, «Verlobten»

[Abb. 47—48]) welche die einfache und sparsame Reduktion des oben besprochenen Faltensystems bilden und zwar in einer Weise, wie sie schon in Borgo S. Donnino erscheint (Abb. 49).

IV. ESZTERGOM.

Auch ein anderes Meisterwerk der mittelalterlichen Kunst Ungarns, die Basilika von Esztergom, entstand unter dem Einflusse der italienischen romanischen Baukunst. Hier erwähnen wir nur einige Details der plastischen Dekoration, so an erster Stelle das schöne Kapitell mit der sogenannten Arkadenverzierung, (Abb. 50) welches seine Analogien in den Kirchen von Pisa (Abb. 51) und Lucca findet. In Ungarn kommt dieser Kapitelltypus ausser Esztergom in Pécs, Kisdévény, Veszprém, Buda und Gyulafehérvár vor.

Der Glanzpunkt dieses gross angelegten Baues war die berühmte «Porta speciosa», ein reich gebildetes Portal, mit einem von Löwen und Hockern getragenen Vorbau, in der späteren, zusammengesetzten Form des lombardischen Kirchenportals (z. B. Ferrara, Borgo S. Donnino). Leider sind davon nur einige Bruchstücke erhalten, darunter ein prächtiger Löwe (Abb. 52.) aus rotem Marmor. Dieses hervorragende Stück findet seinesgleichen in Antelami's Werken in den Löwen des Bischofsthrones (Abb. 53) und des Taufbeckens von Parma (Abb. 54). Die Komposition, die Formauffassung und Einzelheiten der Modellierung verbinden das Fragment von Esztergom mit diesen Skulpturen aufs engste.

Ilona Balogh.

EIN VENETIANISCHER TRECENTOKOPF.

(Auszug.)

Der bärtige Männerkopf gehörte allem Anscheine nach zu einem ziemlich erhalten gearbeiteten venetianischen Relief. Die in der Kirche S. Simeone Grande

zu Venedig befindlichen Reste vom Grabmal des Beato Grande bezeichnen klar ersichtlich den näheren Kreis, wohin unser Stück gehört. Venturi ver-

setzt das wichtige Grabmal, ein Werk des Meisters Marcus Romanus — auf das Ende des 14. Jhs., Planiscig hingegen auf das Jahr 1317. Dieses Datum ist m. E. unhaltbar, der dekorative Stil weist auf eine spätere Zeit. Meister Marcus verbindet in seinem Schaffen das Erbe Giovanni Pisanos mit der spielerischen Kaligraphie der venetianischen Gotik. Als

Vorgänger dieses wichtigen Denkmals ist in derselben Kirche ein Johannes-Relief, sowie der Sarkophag des Beato Odorico in der Carmini Kirche zu Udine anzusehen. In diesen Kreis gehört unser Marmorkopf, wie dies auch die Formenggebung des Gesichtes, sowie die Bart- und Haarbehandlung beweisen.

Erwin v. Ybl.

«EVAGATIONES SPIRITUS».

(EINE BILDDEUTUNG UND BEITRÄGE ZUR GESCHICHTE DER BESTÄNDE DES MUSEUMS FÜR CHRISTLICHE KUNST IN ESZTERGOM.)

(Auszug.)

Die in Abbildung 60 und 61 wiedergegebenen Gemälde (58,5 × 46 cm) sind Aussen- und Innenseite eines Altarflügels im Museum für christliche Kunst in Esztergom (Gran). Während die letztere vor goldenem Hintergrund Christus am Ölberg darstellt, lässt die Aussenseite in eine Stube blicken, wo eine junge Frau, mit Spiegel in der Hand, auf einem Stuhl sitzt. Die fast völlig fehlende eine Wand lässt ein vor dem Hause stehendes, reich gesatteltes Pferd, sowie die Nachbarhäuser und die vor dem Kellereingang liegenden Weinfässer erblicken. Von einem rechts, ausserhalb des Bildfeldes liegenden Mittelpunkt führen rote Linien zu der sitzenden Gestalt, zu den vor ihren Füßen liegenden Schatzkästchen, zu den kostbaren Geschirren an der Wand, sowie zu dem draussen stehenden Pferd, zu den Häusern und Weinfässern. Das Bild wurde im allgemeinen als Vanitas gedeutet. Eine genauere Deutung ermöglicht uns ein süddeutscher Holzschnitt aus den Jahren um 1430 (Abb. 59), dessen linke Hälfte den gekreuzigten Heiland und zu Füßen des Kreuzes zwei betende Männer darstellt. Wir sehen links einen alten Kleriker, rechts einen reichgekleideten Laien knien. Während die Gedanken des Klerikers zum Heiland gerichtet

sind, — das beweisen die von seinem Munde zu den Wundmalen des Gekreuzigten führenden Linien, — streifen die Gedanken des Weltmannes zu all den vergänglichen Freuden des irdischen Daseins, welche in den sechs kleinen Bildfeldern der rechten Hälfte des Holzschnittes dargestellt sind. Wir stehen zwei theologischen Begriffen gegenüber: der Kleriker personifiziert den «fervor orationis», das völlige Aufgehen in Gott, die herumschweifenden Gedanken des Weltmannes bedeuten die «evagationes spiritus», d. h. jene sinnlichen Begierden und weltlichen Lüste, welche den Betenden vom Heiland ablenken. Es ist klar, dass auch das Esztergomer Bild die «evagationes spiritus» darstellt. Der Holzschnitt ermöglicht sogar die Ergänzung der Darstellung: unser Bild war der linke Drehflügel eines Hausaltärs, welcher in geschlossenem Zustand rechts von einer der vorerwähnten ähnlichen Darstellung des Gekreuzigten und der beiden Betenden ergänzt war. Im geöffneten Zustand zeigte der Altar das Leiden Christi, angefangen mit dem Gebet des Erlösers am Ölberg. (Über weitere Darstellungen des Themas s. «Münchner Jahrbuch der bild. Kunst» XII. 1922. S. 17 f. und «Bulletin des Musées Royaux

d'Art et d'Histoire» Bruxelles 1931. p. 14 ss.)

Unser Altarflügel kam mit der Sammlung Ipolyi in das Museum für christliche Kunst in Esztergom. In den dreissiger Jahren des XIX. Jahrhunderts war es in der Sammlung des bekannten Grafikers Blasius Höfel zu Wienerneustadt und gelangte aller Wahrscheinlichkeit nach auch in die Wiener Sammlung Lemann. Der Versteigerungskatalog der Sammlung Höfel vom Jahre 1839 (wiederabgedruckt in Th. v. Frimmels Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen, G-L, München 1914, S. 179) erwähnt unter Nr. 34 unser Bild. Da Höfel in der Umgebung von Wienerneustadt gesammelt hat, ist dieses samt anderen Beständen dieser Sammlung eine österreichische Arbeit, wie dies auch die Stilmerkmale bestätigen. Die Entstehungszeit ist um 1450 anzusetzen (s. Benesch in «Belvedere» VIII, 1929, S. 68).

Die genauen Bildbeschreibungen des erwähnten Versteigerungskataloges erbringen den Beweis, dass auch andere Tafelbilder des Esztergomer Museums aus der Sammlung Höfel stammen. Selbstredend bedeutet das zugleich, dass diese Werke dem österreichischen Kunstkreis zuzurechnen sind.

Nr. 2. Votivbild; Christus mit dem hl. Aegydius und dem Stifter (in Esztergom unter Nr. 202 a).

Nr. 5. Zwei Seitenstücke; die hl. Apollonia und Ursula (E. 26 b, d).

Nr. 6. Zwei Seitenstücke; die hl. Agnes und Dorothea; die hl. Margarete und Katharina (E. 26 a, c).

Nr. 7. Zwei Seitenstücke; die Apostel Simon und Bartholomäus (E. 29 a, b).

Nr. 8. Wahrscheinlich identisch mit zwei Seitenstücken, darstellend Maria und die hl. Elisabeth (Heimsuchung; E. 25 a, b).

Nr. 11. Epitaph der i. J. 1498 verstor-

benen Frau des Stephan Heinperger, Bürgers von Wienerneustadt (E. 203).

Nr. 13. Teile eines Flügelaltars (E. 9 a, b und 8 a, b, c). Die aus Holz geschnitzte Mittelgruppe, sowie das Giebelbild, die in der Sammlung Höfel noch vorhanden waren, fehlen jetzt.

Nr. 17. Flügelaltar, das Mittelstück mit der Darstellung des Todes Mariä (E. 3 und 4 a, b; Abb. 62). Die predellenartige Zusammenfassung von drei Bildern (E. 2), vom Höfel'schen Katalog als Untersatz dieses Altars bezeichnet, ist nicht dazu gehörend.

Nr. 23. Zwei Seitenstücke; Anbetung der Könige und Gefangennahme Christi (E. 14 a, b).

Nr. 30. «Maria im Ährenkleide» mit dem Stifter (E. 13; Abb. 63).

Nr. 41. Zwei Seitenstücke; die Apostel Andreas und Matthias (E. 29 c, d).

Endlich lassen sich die im Höfel'schen Katalog unter den Nummern 10, 12, 14, 20 und 24 paarweise erwähnten Darstellungen der Apostelmartyrien in unserem Denkmälerbestand auffinden, wenn auch nicht in der Galerie zu Esztergom. Fünf Stücke befinden sich im Museum der bildenden Künste zu Budapest, zwei im Städel'schen Kunstinstitut zu Frankfurt a. M., eines in Budapester Privatbesitz, während zwei weitere Stücke einstweilen unauffindbar sind. (Die elfte und zwölfte Tafel befindet sich in der Tiefenweg-Kapelle zu Pozsony [Pressburg], sie stammen aber nicht aus der Höfel'schen Sammlung). Die österreichischen Stilmerkmale dieser Serie, genauer, ihre Verwandtschaft mit dem Epitaph des i. J. 1477 verstorbenen Florian Winkler im Museum zu Wienerneustadt, hatte die Forschung schon früher erkannt. Zeitpunkt und Ort der Entstehung des einstigen Altarwerkes ist daher einstimmig festgestellt.

Andreas Pigler.

DAS NEUAUFGEDECKTE JAGDSCHLOSS DES KÖNIGS MATTHIAS AM HIDEGKÚTI-ÚT.

(Auszug.)

Verfasser berichtet über die von ihm so glücklich durchgeführten Ausgrabungen im Gebiete der einstigen Ortschaft Nyék. «Die zum Vorschein gelangten Fragmente (derzeit im Palais Károlyi untergebracht) bezeugen in Übereinstimmung mit der schriftlichen Überlieferung, dass die Bauten von König Matthias begonnen und von seinem Nachfolger Vladislaus II beendet wurden. Aus der ersten Bauperiode stammen: ein zweifellos von einheimischem Meister gearbeiteter, mit den Emblemen des Königs geschmückter Fries (Abb. 65), ferner ein mit Waffen verzierter Türrahmen und zahlreiche Reste von Balustern, Kon-

solen und Gebälken, die in ihrem Stil deutlich an das Budaer Schloss anklängen. Einen ganz anderen Stil bekunden die Fragmente aus der Vladislaus-Zeit: mehrere Baluster (Abb. 68) mit den Wappen des Königs und Stücke eines mit herrlichen Blütenranken geschmückten in die Einflussphäre der Lombardi gehörigen Gebälke. Ähnliche Fragmente fanden sich auf ungarischem Boden in Vác, in Esztergom und in Pécs, die wohl alle als Ausstrahlungen des höfischen Stils zu betrachten sind.» (Wiederholt aus *Hekler: Budapest als Kunststadt* S. 37.)

Alexander von Garády.

KLEINERE MITTEILUNGEN.

Eine Ausgrabung in Dunapentele im Jahre 1931.

(Auszug.)

I. Porta Decumana.

Anlässlich der i. J. 1926 durchgeführten Ausgrabungen wurde die richtige Stelle des röm. Castellums auf dem sog. Öreghegy (Kalvarienberg) festgestellt. Die im Laufe des Sommers 1931 unternommenen Arbeiten klärten die Baugeschichte des Castrums. Vor Beginn unserer Arbeit wurde eine Schichtenkarte (Abb. 70) verfertigt. Die Arbeit wurde entlang der mit A bezeichneten Linie, zwischen den Punkten 4—7 begonnen. An den Profilen dieses Grabens konnte man die Spuren der einstigen Wehrmauern des Lagers beobachten. Das Lager der *cohors miliaria Hemesenorum* war zuerst von einer Erdschanze umgeben (Abb. 71, 1—5 m). Ein glücklicher Zufall liess die Spuren von drei grösseren Pfostenlöchern aufdecken (s. Profil I, zwischen 3—5). Die Entfernung zwischen ihnen beträgt cca. 60 cm. In den grossen Pfostenlöchern befand sich gebrannter Lehm, wie auch die obere Schichte des Erdcastrums damit bedeckt war (Abb. 72). Das beweist, dass die Holzkonstruktion des Lagers durch Feuer zerstört wurde. Nach dieser Mauer wurde eine Steinmauer, teils im Graben vor der Erdschanze (Profil II, zw. 5—7), teils an der Aussenwand der Erdschanze angebracht (Profil I, 5 m). Das einstige Vorhandensein dieser Steinmauer beweist heute nur mehr ihr Schutt. An die Mauer lehnt sich ein viereckiger

Pilaster (Abb. 73, C) an, wovon ein cca. 150 cm hoher, aus unregelmässigen kleinen Steinen (zumeist Sandstein) und Mörtel verfertigter Block erhalten ist (Abb. 74). Die Verfertigung aus Sandstein, sowie der Umstand, dass er mit der dazu tendierenden Mauer keinen organischen Zusammenhang aufweist, lassen vermuten, dass dieser Pilaster mit der Erdschanze, bzw. mit der Holzkonstruktion in Verbindung stand. Die Mauer wurde zwar an diesen Stellen schon entfernt, doch sind die Spuren an den Querschnitten gut ersichtlich. Der Pilaster hat zu einem Toreingang gehört; das Pendantstück wurde schon entfernt (bei E). In öst-westlicher Richtung fügt sich die Innenmauer dazu, welche sich erst nach Westen, dann in scharfem Winkel nach Süden wendet. So entsteht ein geschlossener Raum (der Abschluss gegen Süden noch unbekannt) mit durchgehend einheitlicher, gleichmässiger Fundierung: die südliche Hälfte, d. h. der Turm des Toreinganges am Steincastrum. (Abb. 73, F). Da auch diese Mauerreste aus Sandstein erbaut waren, haben wir wohl ein sehr frühes Castrum vor Augen.

Aus dem Schutt oberhalb des Turmes G stammt das Fragment eines Kopfes (Abb. 75), in dem wir die charakteristischen Züge des Lucius Verus erkennen.

In spätrömischer Zeit nimmt die defensive Bedeutung des Lagers durch die Reduktion der Truppen zu. Die Zahl der Ausgänge wird verringert, vor der Porta Decumana wird ein mächtiger — wohl halbkreisförmig geplanter — hufeisenförmiger Turm errichtet. Dieser Turm weicht in jeder Hinsicht von allen bisher behandel-

ten Bauten ab und ist ohne jeden organischen Zusammenhang an die erhaltenen Torreste angefügt (Abb. 76). Die Mauerdicke variiert zwischen durchschnittlich 180—220 cm, die Höhe beträgt jetzt cca. 240—250 cm. Zuunterst ist sie nur mit Lehm gemauert, worauf Bruchstücke von Kalkstein, mit Ziegeln gemischt, das Mauerwerk bilden. Von aussen krönen mächtige Steinblöcke diesen Kern (Abb. 78). Als solche dienten ältere Steindenkmäler, Architravstücke, ein Fragment eines Grabmals (Inscription s. S. 152) u. s. w. Bei der Fundierung wurde die Erde auch aus dem Innern des Turmes entfernt; der zwischen den Steinen ausgepresste Mörtel zeigt den glättenden Strich des Maurerlöffels (Abb. 79). Nach der Aufrichtung der Mauer wurde der ausgegrabene innere Raum wieder ausgefüllt (Abb. 80). Im Innern des Turmes ist ein rundes Loch von cca 112 cm Durchmesser (Abb. 77). Die gefundenen morschen Reste lassen darauf folgern, dass es mit einem Holzfass ausgefüllt war. Unter diesem war eine Steinfundierung, worin das Fragment auf Abb. 82 vorgefunden wurde. Es stammt von einem Grabmal oder Grabaedicula; die eine Seite stellt einen Frauenkopf dar mit Resten der ursprünglichen Bemalung vom Anfang des III. Jhs. Die andere Seite zeigt einen von reichen Locken umgebenen, kunstvoll gearbeiteten Kopf eines Jünglings, wohl vom Ende des II. Jhs.

Die eingestürzten Teile der Turmmauer lassen die Art des «gegossenen» Mauerwerkes erkennen. Auch dieses Material wurde sorgfältig in Reihen geschichtet verwendet, so dass die Zeichnung als Gussmauer unrichtig ist (Abb. 81).

Nördlich vom Turm G ausgehend wurde ein Hilfsgraben gezogen, um die Richtung der Castrummauer feststellen zu können. Der Querschnitt dieses Grabens zeigte die Richtung dieser Mauer, doch mussten wir die weitere Unter-

suchung wegen des hier gepflanzten Weingartens unterlassen.

Wir konnten also bei den Bauresten der Porta Decumana drei, bezw. vier Bauperioden feststellen. Erstens die Erdschanze, die später beim Tor mit zwei viereckigen Steinpilastern versehen wurde, sodann das Steincastrum mit seinen zwei viereckigen Tortürmen, zuletzt den späteren Zubauturm. Die Gebäude selbst ergeben eine relative Chronologie. Die Lösung dieser Frage ist bezüglich des Erdcastrums bedeutend schwerer. Im Vergleich mit anderen Befestigungen Pannoniens (z. B. das dreimal befestigte Erdlager von Brigetio), muss dieses bescheidene Erdlager am Ende des I. Jhs. entstanden sein, auch das mit Holzpfeilen verstärkte System dürfte spätestens am Anfang des II. Jhs. entstanden sein. In Brigetio haben wir um die Wende des I. Jhs. schon sichere Anhaltspunkte bezüglich der schon vorhandenen, aus Kalkstein erbauten endgültigen Castrummauern. Die noch vorhandenen Mauerreste des Steincastrums in Dunapentele — so die Turmecke G, sowie der erhaltene Teil beim Rundturm — wurden aus minderwertigem Sandstein erbaut. Auch die Fundierung ist schwach und spricht sammt dem unachtsam zusammengetragenen Material für die frühe Entstehung. Der hufeisenförmige, aus grossen Kalksteinblöcken und Quadern gebaute Turm ist hingegen späteren Datums. So ist zwischen der Entstehung der Tortürme, d. h. des Steinlagers, und des Rundturmes ein grosser Zeitabstand vorhanden. Die Tortürme sind wohl beim Ausbau des ersten Steincastrums entstanden, der Zubau aber ist der in der zweiten Hälfte des IV. Jhs. durchgeführten planmässigen Befestigungstätigkeit an der Donau zu verdanken. Allem Anscheine nach ist das Steincastrum also im II. Jh. entstanden. Für die Zeitbestimmung ist auch das gefundene Material an Tongefässen usw. ausschlaggebend: es sind zumeist Bruchteile von

Gefässen, die von der Mitte des II. Jhs. bis zur Mitte des III. Jhs. gebraucht wurden; die spätere (teils glasierte) Ware kommt nur vereinzelt vor. Ebenso sind die gefundenen Terra Sigillata alle vom Ende des II. Jhs. Dasselbe Bild bieten die Ziegelstempel: mit einer Ausnahme wurden nur die wohlbekannten Stempel der Legio II. adiutrix von Aquincum gefunden (Abb. 84). Dieselbe Zeitbestimmung ergeben auch die Münzen, die darunter befindliche grössere Anzahl aus der zweiten Hälfte des IV. Jhs. beweist, dass auch der Turmbau nicht mit der Zeit Constantins, sondern mit der Befestigungstätigkeit des Valentinianus zusammenhängt.

II. Mit dem auf Abb. 70 bei B ersichtlichen Versuchsgraben wollten wir den inneren Zustand des Castellums untersuchen, doch ergab sich ein sehr trauriges, verheertes Bild über die alten Raubgrabungen.

Bei 8 m durchquert eine glatte Ziegelschichte den Graben, die Ziegel tragen alle den Stempel Firminus (Abb. 85). Darunter war eine aus verschiedensten Bruchstücken bestehende Schichte, mit Tonscherben aus dem III. Jh. und einer Bronzemünze aus dem IV. Jh. Diese lassen als terminus post quem im bisher unbekannten Firminus einen Ziegelbrenner des IV. Jhs. erkennen.

III. Mit einigen in Sternenform angelegten Hilfsgraben untersuchten wir die nordwestliche Ecke des Lagers, um die Form dieser Mauerecke festzustellen. Es war hier kein Turmbau, nur eine abgerundete Mauerecke. Abb. 86 zeigt ein Kapitel aus dem I. Graben von hier, wo auch Freskenreste gefunden wurden. Auch hier kamen nur Münzen aus dem IV. Jh. vor.

IV. Die vorerwähnte Ausgrabung machte uns auch mit dem äusseren Grabensystem des Lagers bekannt (Abb. 87). Das Castrum von Intercisa war mit einem dreifachen Grabensystem umgeben (Abb. 88), das — wie auch das Castrum selbst —

zwei Perioden aufweist. Auf der ersten Grabenlinie wurde später die zweite errichtet, deren Linienführung zumeist der älteren entspricht. Die Bruchstücke oberhalb des ersten Grabens weisen auf das Ende des II., sowie Anfang des III. Jhs, Münzen und Ziegelstempel wurden hier nicht gefunden. In der Schichte oberhalb des 2. Grabens waren keine Terra Sigillata vorhanden, die Tonscherben weisen alle auf das IV. Jh. Die Münzen dieser Schichte stammen aus der Mitte des IV. Jhs, bzw. aus der 2. Hälfte desselben und so datieren sie das 2. Grabensystem in die Zeit der Zubauten der Porta Decumana.

V. Nahe der Nordwestecke des Castrums erregt ein abschüssiges Gebiet, welches in eine halbkreisförmige Talmulde übergeht, die Aufmerksamkeit. Man wäre geneigt, an ein antikes Theater zu denken, doch muss die genaue Entscheidung hierüber einer künftigen Untersuchung überlassen werden. Am oberen Rand kamen Mauerreste eines langgezogenen Gebäudes zum Vorschein, welches als säulengeschmückter Abschlussbau dienen mochte. An der Innenwand dieser Halle ist die originale Bemalung noch erhalten. Münzen datieren die Bemalung, die wir in Aquarell kopieren liessen, auf das II. Jh.

Bei der Ausführung dieser Arbeiten waren mir die Herren Dr. Josef Csalogovits, Herr W. Jorns (Marburg a. d. Lahn) und Dr. Alex. Gallus behilflich.

Stefan Paulovics.

Kerberosstatuette im Museum zu Aquincum

(Auszug.)

Die 6·8 cm hohe Bronzestatue ist im Kellerraum eines Gebäudes gefunden worden, das einst als Sitz des Collegium Centonariorum zu Aquincum gedient hat und gegen Mitte des III. Jhs. durch Brand zugrunde ging. Aber auch

ohne diesen terminus ante quem würde man die sorgfältig und wirkungsvoll gearbeitete Statuette spätestens um 100 n. Chr. ansetzen. Zähne und Zunge waren besonders eingesetzt, Augapfel und Halsband versilbert. Der schlangenumwundene Kerberos gehört zu den Seltenheiten (vgl. den stehenden Kerberos der Sammlung Greau). Unser Höllenhund sass ursprünglich wohl neben einem thronenden Sarapis und ist somit ein weiteres Anzeichen für die weite Verbreitung des Sarapiskultes in Pannonien.

Ludwig Nagy.

Ein Depotfund aus Tibold-Daróc.

1. Das Bükkgebirge und seine Umgebung sind wegen ihrer ausserordentlich reichen und schönen Funde aller vorgeschichtlichen Zeitalter seit langem bekannt. Nachfolgende Stücke stammen vom Fuss dieses Gebirges, von Tibold-Daróc, Spezialkarte I : 75.000, Zone I 4, Kol. XXIII, Blatt Erlau und Mező-Keresztes.¹

Bei der Anlage eines Weingartens, an der Stelle eines 200—300-jährigen Eichenwaldes, der Besetzung Seiner Durchlaucht des Fürsten L. Odescalchi² wurde im Jahre 1911 von Arbeitern ein beachtenswerter Fund gehoben. Nach deren Aussagen sind die hier aufgezählten Stücke drei Schaufelstich tief unter der Erdoberfläche beisammen angetroffen worden; sie sind als Depotfund zu bezeichnen. Zeitlich zerfällt der Fund in zwei Teile, der eine Teil, die hallstattzeit-

lichen Funde, zeigt eine wilde Patina von blauer Farbe, der andere Teil der nachchristlichen Zeit weist diese nicht auf. Wie weit die verschiedenen Legierungen der Bronzen zur Patinierung beigetragen haben, ist nicht untersucht worden.

Bronzen der Hallstattzeit.

Abb. 90 und 91. Als schönste Stücke sind vier Schmuckplatten zu verzeichnen, von denen je zwei und zwei ein langes Gehänge gebildet haben dürften. Sie sind einseitig profiliert, im gedeckten Herdguss hergestellt, durchbrochen und im Flachrelief verziert. Sie zeigen ein Gitterwerk aus gerippten und halbmondförmigen Stäben und Scheiben. Ringe und Doppelringe schliessen sich zu Ketten zusammen. Als Abschluss jeder Kette dienen zwei glöckchenähnliche Anhänger. An Motiven erscheinen gerippte Stäbe, profilierte «Sonnenscheiben», Halbmonde und Doppelmonde.

Die beiden oberen Platten, die mit je zwei Ösen zum Anhängen versehen sind, stammen aus derselben Gussform; die Gussfehler sind auch aus der Abb. 90 und 91 ersichtlich. Die verschiedenen Masse und Gewichte dieser beiden oberen Platten gehen auf Gusszufälligkeiten und verschiedenen Erhaltungszustand zurück.

Breite	9.95 cm	9.95 cm
Grösste Breite	10.25 «	10.25 «
Länge oben . .	13.95 «	14.— «
Länge unten .	15.80 «	15.85 «
Gewicht	95.50 g	100.35 g

Diese Platten scheinen, wie die Abbildungen zeigen, durch sieben Reihen von Ringen mit Doppelringen mit der unteren Platte verbunden gewesen zu sein. In der Art der Aufstellung Abb. 90 ist eine Rekonstruktion versucht.

Die Motivanordnung der beiden unteren Platten ist nicht gleich, doch zeigt sie genau dieselbe Technik und denselben Stil.

¹ An dieser Stelle sei dem k. ung. Kartographischen Institut, Budapest, für die Bereitwilligkeit, mir den Kartenausschnitt zur Verfügung zu stellen, der beste Dank ausgesprochen.

² Auch an dieser Stelle will ich es nicht versäumen Seiner Durchlaucht Fürst L. Odescalchi für die freundliche Aufnahme in seinem Hause, für die überaus wertvolle Unterstützung, durch die die Veröffentlichung der Funde ermöglicht wurde und für die Erlaubnis, Einsicht in seine reichhaltige Sammlung zu nehmen, meinen verbindlichsten Dank auszusprechen.

Breite	7.85 cm	8.15 cm
Länge	16.90 «	17.10 «
Gewicht	133.40 g	83.05 g

Der grosse Unterschied im Gewicht ist auf die grosse Zahl der Ringe zurückzuführen, die bei dem Fragmente Abb. 90 noch vorhanden sind. Von diesen Platten gehen acht Reihen von je drei Ringen mit je zwei Doppelringen abwechselnd aus, die als Abschluss je zwei glöckchenartige Anhänger haben.

Lichte Weite eines einfachen Ringes 1.5 cm, eines Doppelringes 1.2 cm, Länge eines Glöckchens 2.9 cm, Breite 1.1 cm, Höhe 1.0 cm, Länge 3.5 cm. Stiellänge der Glöckchen durchschnittlich 1.2 cm, Dicke des Metalls durchschnittlich 1.19 mm, Gewicht eines Anhängerpaares mit Verbindungsring 9.7 g. Gewicht des auf Abb. 90 zusammengesetzten Gehänges 286.1 g. Länge 40.2 cm.

Die chemische Analyse des Metalls¹ ergab:

86.08 % Kupfer, 13.87 % Zinn, eine Spur Blei.

Ähnliche Schmuckgehänge sind schon aus anderen Funden bekannt. Aus Ungarn zeigt J. Hampel,² Abb. 92, 1—4 solche aus dem Museum Gödöllő, Kom. Pest, der Sammlung F. Kubinyi aus dem Schatz von Détér, Kom. Gömör, und aus der Sammlung G. Ráth.³

Das Stück aus Gödöllő, Abb. 4, 92 ist in derselben Art. Auch hier gerippte Gitterstäbe; sieben Reihen von Ringen wechseln mit Doppelringen ab. Das

Exemplar aus der Sammlung F. Kubinyi, Abb. 92, 2 hat ein ähnliches Gitterwerk, ferner profilierte Sonnen und als Abschluss auch Anhänger. Das in Abb. 92, 3 dargestellte Objekt aus derselben Sammlung besteht auch aus geripptem Gitterwerk, zusammen mit doppelmondförmigen Gebilden. Endlich hat das Stück aus der Sammlung G. Ráth, Abb. 92, 4 die glöckchenähnlichen Anhänger als Abschluss. Dieser Fund kommt für die Datierung besonders in Betracht, da sich bereits die Tierprotomen in Form von Entenköpfchen zeigen — Hallstattzeit.

Das in Abb. 90 dargestellte Gehänge dürfte aller Wahrscheinlichkeit nach als vollständiges Objekt anzusehen sein. Die Zusammenstellung in Abb. 91 ist vielleicht willkürlich; diese Schmuckgehängereste können, aber müssen nicht von ein und demselben Gehänge stammen. J. Hampel zeigt⁴ aus dem Schatz von Rimaszombat, Kom. Gömör, ein Gehänge, allerdings von nicht so feiner Arbeit, doch mit doppelmondförmigen Gebilden in Verbindung mit kleinen Rädern. G. Childe,⁵ der dieses Stück auch abbildet, erklärt die Räder als häufiges Vorkommen in Nordungarn. Von dort aus sei diese Form nach Westungarn und zum Banat exportiert worden. Zeitlich betrachtet er dieses Motiv als in die Perioden Mont. V und VI gehörig. Hampel,⁶ sowie Jóna⁷ zeigen dann noch ein Gehänge, das in der Verbindung des Rades mit Ketten (eine Zwischenplatte und als Abschluss je zwei Anhänger) denselben Grundgedanken ausspricht. Bei allen diesen Schmuckplatten finden wir das Motiv des Rades oder der Scheibe, manchmal in Verbindung mit dem doppelmondförmigen Ge-

¹ Die Untersuchung wurde von der Firma G. A. Scheid'sche Affinerie, Wien VI., Gumpendorferstr. 85, ausgeführt.

² J. Hampel, *Trouvailles de l'âge de bronze en Hongrie*, Budapest 1886, Edition du Musée National Hongrois, Planche LXIII. 1, 2, 3, 4.

³ Diese Stücke sind auch angegeben in: *Catalogue de l'Exposition Préhistorique des Musées de Province et des Collections Particulières de la Hongrie*. Arrangée à l'occasion de la VIII-me Session du Congrès International d'Archéologie et d'Anthropologie Préhistorique à Budapest par J. Hampel. Budapest 1876.

⁴ *Trouvailles de l'âge de bronze en Hongrie*, Budapest 1886, Edition du Musée National Hongrois, Pl. LIV. I.

⁵ *The Danube in Prehistory*, Oxford 1929.

⁶ a. a. O. Pl. LXII.

⁷ *Depotfunde der Bronzezeit aus dem Komitate Szabolcs*, gesammelt von Dr. Andreas Jóna (in Nyíregyháza), hergestellt in 50 privat verteilten Exemplaren.

bilde. Letzteres hat ja bekanntlich in der Ägäis kulthaften Charakter. Hampel bezeichnet diese Schmuckgehänge als «*ornement de cheval*». Ich möchte mich seiner Ansicht nicht anschliessen. Mir scheinen die Platten zu fein, zu gebrechlich. Ein solches Gehänge ist meines Wissens auch noch nicht mit einem Pferdeskelett zusammen gefunden worden, so dass einwandfrei diese Verwendung feststünde. Ich möchte es vielmehr als Gewandschmuck betrachten. Vielleicht kann man die halbmondförmigen, scheibenförmigen (Sonnen) und doppelmondförmigen Motive mit kultischen Auffassungen in Verbindung bringen, so dass die Gehänge zu einem Kultornat gehört hätten. Die Ösen am oberen Teil des Gehänges könnten sowohl in Haken, die am Gewand befestigt waren, eingehängt gewesen sein, aber auch Verbindungsriemen aufgenommen haben. Die Verwendung des Schmuckes als Festschmuck in Form einer Brust- und Rückenplatte hat vielleicht seine letzten Ausläufer in dem heute noch üblichen pompösen Schmuck bei Land- und Stadtbevölkerung.

2. Abb. 92, 5. Ein Schmuckanhänger aus Bronze, der einen seitlich zusammengedrückten, schiffchenförmigen, etwas unsymmetrischen Schalenteil besitzt. Den Schalenrand umlaufen drei erhabene Leisten. Der Schaft schliesst unten mit einem runden Loch ab, an einer Seite der Röhre befindet sich ein ovales Loch. Gewicht 88·6 g. Gesamthöhe 12·5 cm. Länge der Röhre 9·0 cm. Grösster Durchmesser der Röhre 1·0 cm. Grösster Durchmesser des Schalenteils 8·5 cm, kleinster Durchmesser des Schalenteils 5·4 cm. Dicke der Schale 2 mm. Hampel bezeichnet ein ähnliches Stück als Anhänger. Man kann an eine grössere Form der Anhänger der Schmuckplatten denken.

3. Abb. 92, 6. Ein ähnliches Stück aus Bronze besitzt eine runde Schale. Die Ränder sind abgebrochen. Ein Niet- oder Fadenloch ist noch vorhanden. Der Scha-

lenteil ist mit mehreren konzentrischen Kreisen von von innen nach aussen getriebenen Punzreihen versehen. Die Röhre ist mit umlaufenden Riefen und Tannenzweigmustern verziert.

Gewicht 25·3 g. Höhe 4·5 cm. Durchmesser der Schale 4·6 cm. Dicke 2 mm. Länge der Röhre 3·0 cm. Durchmesser 0·8 cm. Für eine sichere Erklärung des Stückes fehlen Parallelen. Nicht ganz abwegig scheint mir auch der Gedanke, dass dieses Stück und auch das vorhergenannte als Träger kleiner Federbüsche, etwa auf dem Stirnteil eines Pferdezaumzeuges befestigt gewesen sein können, wie Ähnliches heute noch als Schmuck von Schlittenpferden oder bei Pferden, die einen Leichenwagen ziehen, zu sehen ist. Bei dem Stück Figur 5 fehlen allerdings Befestigungsvorrichtungen; dass aber das Stück Figur 6 kein Anhänger ist, scheint aus dem Niet- oder Fadenloch hervorzugehen.

4. Abb. 92, 7. 58 zum Teil zusammengebackene, tonnenförmige und doppelkonische Bronzeperlen; Durchmesser 0·6 cm. Gewicht einer Perle 0·3 g.

5. Dem Fund gehören 9 Stück zum Teil unregelmässig gekrümmte, zum Teil zu Achterschleifen zusammengebogene ungleich dicke Bronzedrähte von vierkantigem Querschnitt an.

	Dicke	Gewicht
a)	3·27 : 3·36 mm	14·8 g
b)	3·28 : 3·60 «	10 «
c)	2·89 : 3·25 «	5·8 «
d)	2·79 : 3·04 «	5 «
e)	3·03 : 3·08 «	4·2 «
f)	2·89 : 3·06 «	4·1 «
g)	3·03 : 3·01 «	5·8 «
h)	3·09 : 4·18 «	8·9 «
i)	3·46 : 3·63 «	9·4 «

Sie sind vielleicht als kleine Merkantilgegenstände zu werten; Schmuckgegenstände aus vierkantigem Bronzedraht kommen in der älteren Hallstattzeit vielfach vor, man vergleiche beispielsweise die eine Bronzefibel und die eine Bronze-

spirale aus dem Depotfund von Katharein.¹

7. Ein kleiner offener Armreif aus rundem Bronzedraht, dessen Enden zugespitzt sind. Seine Zugehörigkeit zum prähistorischen Teil des Depotfundes ist nicht unbedingt sicher, da es sich um eine atypische Form handelt. Dicke 3·14 mm. Gewicht 7·8 g.

8. Eine abgebogene Nadel mit doppelkonischem Kopf, dessen oberer Teil etwas eingezogen ist. Gewicht 20·8 g. Gesamtlänge 24·0 cm. Kopfbreite 0·65 cm. Grösste Schaftdicke 0·46 mm. Miske erwähnt in seiner Arbeit über Velem St. Vid eine ähnliche Form, Tf. X, I.

9. Eine abgebrochene Nadel mit gewölbtem Kopf und äusserst stark profiliertem Hals. Sie ist stark beschädigt.

Erhaltene Länge 14·70 cm, grösste Halsdicke 1·90 cm. Länge des Kopfes 2·80 cm, grösste Dicke des Kopfes 1·374 cm. Gewicht 20·8 g.

Eine ähnliche Form nennt Hampel² aus Debrecen, der Bronzezeit Ungarns angehörig. Auch Miske³ kennt diese Form und sagt, dass ihm Analogien dazu fehlen. Sein Stück stammt aus Velem St. Vid.

10. Das doppelkonische Schaftstück oder Halsstück einer anderen Nadel zeigt in sehr feiner Ausführung umlaufende, quengeriefelte und halbkreisförmige Verzierung. Die Ornamentik ist sehr fein und sorgfältig ausgeführt. Erhaltene Länge 4·50 cm. Gewicht 14·7 g, grösste Dicke 1·079 cm.

Aus der Bronzezeit Ungarns sind ähnliche Stücke bekannt. Miske erwähnt sie unter den Funden von Velem St. Vid, Taf. IX. 37—39, X, 7—8 und gibt hierzu Parallelen aus Canzian, Brabia und Peshiera. In Ungarn scheint die Form beliebt gewesen zu sein: Novák, Puchó, Csabrendek, Szigliget, Alsó Jára.

¹ L. Franz, Ein Depotfund von Katharein bei Troppau. Sudeta VI, 1930.

² a. a. O. Pl. LII. 2.

³ v. Miske, Die prähistorische Ansiedlung von Velem St. Vid. Wien 1908, Tf. XII, 34.

11. Vier aus Bronze gegossene Stäbe mit regelmässigen, knotenförmigen Anschwellungen, die je ein rundes Loch haben. Es waren wohl Schmuckkettenbestandteile.

	Länge cm	Breite mm	Dicke mm	Gewicht g
1)	8·8	6·29	3·62	6·3
2)	8·7	6·28	4·00	6·8
3)	7·6	6·43	4·19	6·5
4)	7·6	6·30	4·09	6·7

12. Ein zungenförmiger, gegossener Anhänger mit runder Öse, Rückseite flach. Gewicht 12 g, grösste Dicke 3·42 mm. Eine dicke Mittelrippe fällt dachförmig zu den Seiten hin ab. Miske⁴ zeigt aus Velem St. Vid dieselben Stücke mit grösserer oder kleinerer Öse. Hampel⁵ kennt sie auch aus Lázárpatak, Kom. Bereg und von Medvedze, Kom. Árva⁶

Diese Stücke finden sich wieder in den Urnengräbern Süddeutschlands und gehören dem Übergang von der Bronzezeit zur Hallstattzeit an. Ähnliche Stücke sind aus den Depotfunden von Katharein bei Troppau⁷ von Přestaveky⁸ bekannt geworden.

13. Zwei hohlgegossene, schalenförmige Riemenknöpfe. Sie haben eine glatte, unverzierte Oberfläche und an der Unterseite ist eine Befestigungsspanne zum Durchziehen des Riemens angegossen. Durchmesser 4·0 cm. Höhe 1·0 cm. Gewicht 17·2—17·7 g. Metalldicke 1·5 mm.

Es ist eine weitverbreitete Form, die auch Hampel⁹ aus Tamásfalva, Kom. Torontál kennt.

14. Abb. 93 a—o, 14 offene Armringe, davon 13 hohl und einer voll gegossen,

⁴ v. Miske, Die prähistorische Ansiedlung Velem St. Vid. Band I, Tf. XXXII, 20—23; XXXVII, 54—55; XXXVIII, 13.

⁵ Hampel a. a. O. Pl. XL,

⁶ a. a. O. Pl. CIX. 32, 33, 34.

⁷ L. Franz, Sudeta 1930, S. 37 ff.

⁸ Ebert, Reall. II., Taf. 40.

⁹ a. a. O. Pl. CXXVII, 26.

aus Bronze, in der Mitte am dicksten und gegen die Enden allmählich abnehmend und wulstförmig verlaufend. Sie sind sämtlich durch geometrische Gravierung verziert und zeigen verschiedene Muster, wie schraffierte Dreiecke, Zickzacklinien, konzentrische Kreislinien, Schraffenfelder und Punktreihen. Ring *b* und *h* besitzen vollkommen gleiche Verzierung, während das Muster von *a* nur insofern von den beiden vorerwähnten abweicht, als die zwischen den schraffierten Bändern in der Mitte des Musters freigebliebenen Streifen hier ebenfalls mit Schraffen, jedoch anders gerichtet, gefüllt sind. Die Ringe *c*, *d*, *g*, *n* und *i*, *k* haben ebenfalls je gleiche Musterung.

gen dasselbe Prinzip. Childe⁵ bezeichnet vollgegossene Armringe als charakteristisch für Ungarn, doch seien sie von Niederösterreich und Bayern importiert. In Ungarn datiert er sie in Periode Mont. V. Da diese Ringe in Tibold-Daróc in solcher Menge auftreten, dürften sie wohl einem Händlerdepot der Bronzezeit-Hallstattzeit angehört haben.

15. Abb. 94 *a*, *b*. Zwei Tüllenlanzenspitzen. Die grössere von 15·2 cm Länge hat eine bis zur Blattmitte reichende Tülle. Am Schaftteil befinden sich zwei gegenständige Nagellöcher. Nahe dem Schaft erreicht das Blatt seine grösste Breite mit 4 cm und verjüngt sich zur Spitze. Die Länge des Blattes beträgt

	Lichte Weite	Breite	Rand- entfernung	Entfernung der Enden	Metall- stärke	Gewicht
	cm	cm	cm	cm	cm	g
<i>a</i>)	6·2	5·1	3·3	2·0	0·4	143·7
<i>b</i>)	6·1	5·1	2·8	2·4	0·35	156·8
<i>c</i>)	5·9	4·8	2·65	2·2	0·25	95·4
<i>d</i>)	5·6	5·0	2·8	1·7	0·3	86·0
<i>e</i>)	5·1	4·6	2·5	1·7	0·25	76·5
<i>f</i>)	5·6	4·7	2·8	2·2	0·15	50·7
<i>g</i>)	5·7	5·1	2·8	2·1	0·25	79·9
<i>h</i>)	6·2	4·8	2·7	2·5	0·4	160·2
<i>j</i>)	6·4	5·1	2·6	2·4	0·2	94·3
<i>k</i>)	5·9	5·1	2·6	2·1	0·25	97·1
<i>l</i>)	6·2	5·0	2·75	2·0	0·15	93·9
<i>m</i>)	6·1	5·2	2·8	1·7	0·15	84·5
<i>n</i>)	5·8	4·7	2·7	1·5	0·25	73·0 ³
<i>o</i>)	5·9	4·9	1·59 ¹	2·7	1·05 ²	136·3

Hampel⁴ kennt aus Domahida, Kom. Szatmár, aus Rákos-Palota, Kom. Pest und aus Olcsva-Apáti, Kom. Szatmár, Sammlung von E. Péchy, Hohlarmsringe und vollgegossene, in der gleichen Technik wie diese. Jóna erwähnt ähnliche Ringe aus dem Depotfund von Bodrogszadány und von Nyíregyháza Bujtos. Technik und Aufteilung der Fläche zei-

9·8 cm. Die Tülle setzt sich als abgerundeter Grat bis gegen die Spitze hin fort und wird von drei Längszierleisten begleitet, die vor dem Blatt ansetzen und allmählich darin übergehen. Die beiden äusseren, quergerieften Längsleisten vereinigen sich unterhalb des Blattes und schliessen die Basis des Blattes ab.

Unterer Tüllendurchmesser 2·0 cm. Tüllenlänge 12·5 cm. Gewicht 87·2 g. Dicke des Blattes 0·15 cm.

Die kleinere Lanzenspitze, Abb. 94 *b*

¹ Vollgegossenen.

² Dicke.

³ Beschädigt.

⁴ a. a. O. Pl. CXXII, 64; Pl. LXXXVI, 3a, b; Pl. L, 6.

⁵ a. a. O. Taf. VIII, b, I. Rákos-Palota.

ist der ersten ähnlich, doch beträgt ihre Länge nur 11 cm. Die Tülle setzt sich auch hier als abgerundeter Grat bis gegen die Spitze hin fort. In ihr befinden sich noch Reste vom Holzschaft, die durch die Freundlichkeit des Herrn Privatdozenten Dr. Kissner untersucht wurden. Die zwei symmetrischen Nagelöcher befinden sich knapp am Blatt. Der Übergang der Tülle in das Blatt ist durch die sich vereinigenden äusseren Rippenzileisten stufenförmig eingezogen.

Länge des Blattes 7.0 cm. Breite 3.0 cm. Untere Tüllenöffnung 2.0 cm. Gewicht 50.4 g.

Parallelen innerhalb Ungarns zu diesen Stücken gibt Miske¹ aus Velem St. Vid und Andreas Jóna aus dem Depotfund von Demecsér und Badarászsziget. Als jungbronzzeitlicher Typus dürften nach Kosztrowski (Ebert Reallex, Bronzelanzenspitze mit Längsrippen) die Stücke der IV. Per. Mont. (Reinecke's ungarische Per. IV, 1) angehören.

Dr. Kissners Gutachten lautet:

«In der mittleren zentralen engen Höhlung der mir übergebenen Lanzenspitze, die nach dem äusseren Ansehen und dem ihr oberflächlich in reicher Menge anhaftenden Kupferkarbonat aus Kupfer oder Bronze besteht, fand sich ein etwa 3 cm langes spitz zulaufendes Holzstück, das an der Basis einen Durchmesser von etwa $\frac{1}{2}$ cm besass. Beim Herausziehen zerfiel dieses Holzstück der Länge nach in drei etwa gleich grosse Teile, wobei die Zerklüftung des Holzes schon seit langem vorhanden gewesen sein musste, da die an die Spalten angrenzenden Flächen ebenso wie die ganze Oberfläche des Holzstückes dicht mit Kupferkarbonat überzogen waren. Das Holz schien nach dem äusseren Ansehen ganz gut erhalten, war relativ fest und besass nach Entfernung der oberflächlich anhaftenden Kupferkarbonatschicht eine weisse Farbe, während das

basale Ende des Holzstückes stark gebräunt, bzw. geschwärzt erschien und auch weitgehend zerstört war.

Dünne Längsschnitte von diesem Holz, in Wasser gebracht und dort etwas erwärmt, zerfielen sofort in die einzelnen Elemente und nach deren gleichförmigem Aussehen konnte kein Zweifel bestehen, dass das Holz einer Konifere angehörte. Auffallend war nur der Umstand, dass an den Tracheidenwänden Hoftüpfel vollständig fehlten, weiter, dass sowohl an tangentialen als auch radialen Längsschnitten von Markstrahlen keine Spur zu finden war. Diese, sowie die Querschnitte konnten nur nach Durchtränkung eines Holzstückes mit heissem Paraffin in der notwendigen Feinheit hergestellt werden. Der Querschnitt liess nun deutlich die für die Koniferen charakteristische reihige Anordnung der Tracheiden erkennen. Die Tracheidenwandungen sind stark angegriffen, die Mittellamellen völlig zerstört, die Verdickungsschichten teilweise noch erhalten, teilweise ebenfalls mehr oder minder zerstört. Die Hoftüpfel sind völlig verschwunden und an ihrer Stelle liegen nur einfache schmale Spalten. Das erklärt auch, warum an den Längsschnitten von Hoftüpfel keine Spur zu finden ist und nur kurze längsverlaufende Spalten in der Membran ihre ursprüngliche Lagerung anzeigen. Harzgänge sind nicht selten und eindeutig feststellbar. Die ehemals sie auskleidenden Epithelzellen sind verschwunden und an ihrer Stelle finden sich bräunliche Reste, die allerdings auch vom Harz herrühren können, das an einzelnen Stellen in Form kleiner rundlicher Massen noch zu erkennen ist. Die Markstrahlzellen sind ebenfalls verschwunden und ihr ehemaliger Verlauf wird nur noch durch schmale bräunliche ungeformte Stränge, die sich zwischen den Tracheiden hinziehen, angezeigt. An der Basis liess das Holz zwei Jahresringe deutlich erkennen. Der Verlauf der Jahresringe und das Vorhandensein von Markresten

¹ a. a. O. Tf. XXX, 12.

lassen es unzweifelhaft erscheinen, dass es sich bei dem Lanzenschaft um einen am Ende zugespitzten Stamm handelte.

Nach den noch erkennbaren mikroskopischen Strukturen, insbesondere auf Grund der vorhandenen Harzgänge, kann die untersuchte Holzprobe nur von der Fichte, Lärche oder Föhre stammen, wobei letzteres aber kaum anzunehmen ist, da die Föhre infolge ihrer Wuchsförmigkeit meist kein völlig gerades und daher auch für einen Lanzenschaft nicht geeignetes Holz liefert. Ob Holz der Fichte oder Lärche vorliegt, lässt sich auf mikroskopischem Wege nicht entscheiden, vielmehr muss dafür der Standort selbst weitere Anhaltspunkte liefern.

Dass das Holz nicht vollständig der Zersetzung durch Mikroorganismen im Laufe der Zeit anheimfiel, ist der konservierenden Wirkung des gebildeten Kupferkarbonates zu verdanken. Die anfangs, zur Zeit, als die Lanze in den Boden gelangte, einsetzende Zersetzung wurde alsbald durch das sich bildende Kupferkarbonat sistiert, sodass sie auf einer relativ frühen Stufe stehen blieb und das Holz bis heute erhalten blieb. Das übrige Holz des Schaftes, das dem konservierenden Einflusse des Kupfers nicht ausgesetzt war, scheint völlig zerstört worden zu sein, wie die starke Bräunung, bzw. Schwärzung am basalen Ende des untersuchten Holzstückes vermuten lässt.

16. Fünf Bruchstücke von Flachsicheln. Die Sicheln weisen Verstärkungsleisten und gerade Griffzungen auf. Am Übergang vom Griffteil zur Klinge befindet sich ein seitlicher Dornansatz. Die Verstärkungsleisten sind zum Teil gerippt.

Zwei Griffklingenbruchstücke mit schwachem, bzw. starkem Dornansatz und starker Randleiste. Am Griffteil befinden sich drei gerippte Verstärkungsleisten, von denen sich die innere bei 1 in den Klingenteil als zur Randleiste parallel laufender Rippe fortsetzt. Der Griff schneidet den gewölbten Teil der Sichel.

Der Griffteil geht in den Bogen gleichmäßig verlaufend über.

Ein stark zersetztes Klingenbruchstück mit Randleiste und paralleler Längsrippe.

Ein Klingengriffbruchstück mit schwacher Randleiste, einer Verstärkungsleiste und starkem Dornansatz.

Ein Klingenteil mit schwachem Ansatzdorn und starker Randleiste. Die Masse dieses Fragmentes sind unter »5« angeführt.

	Länge	Breite	Grösste Dicke	Gewicht	Länge des Dornansatzes
	cm	cm	mm	g	cm
1)	13.0	2.9	3.69	64.4	—
2)	17.5	2.85	2.23	63.0	1.2
3)	12.0	1.9	3.64	23.3	—
4)	8.5	3.0	3.37	47.9	1.7
5)	7.1	2.8	3.87	43.5	—

Alle Stücke sind mehr oder weniger zersetzt. Die Brüche sind alt. 1 ist am oberen Teil stark nach innen gebogen, ein Umstand, der die Vermutung zulässt, dass alle diese Stücke zum Einschmelzen bestimmt waren — Brucherz. Jóna zeigt aus Bodrogszadány, Kemece, Nyírbogdány und Pusztadobos Sicheln derselben Form. Hampel¹ erwähnt aus Sajó-Gömör, Kom. Gömör, Komárom auch dieselbe Art, zum Teil ohne Riefelung der Leisten. Miske² kennt sie auch aus Velem St. Vid. Diese Formen, abgesehen davon, dass der Erhaltungszustand der Sicheln kein günstiger ist, sind von der mittleren Bronzezeit angefangen bis in die Hallstattzeit zu verfolgen.³

17. Ein Bronzeknopf für gekreuzte Riemen mit einer zum Teil abgebrochenen, gegossenen Schmuckscheibe. Der Rand dieser Platte ist mit konzentrischen

¹ Orczi, Kom. Somogy, Kér, Kom. Somogy, Domahida, Kom. Szatmár, a. a. O. Pl. CXVI, CXVIII, CXXII, CXXV.

² a. a. O. und W. P. Z. 1929, S. 84.

³ Hubert Schmidt, Der Bronzesichelfund von Oberthau, Kreis Merseburg, Z. f. E. XXXVI, 1904, 416 ff.

Leisten verziert. In der Mitte befindet sich eine erhabene konzentrische Rosette.

Gesamthöhe 1·9 cm. Radius 1·5 cm. Gewicht 10·4 g.

Knöpfe für gekreuzte Riemen kommen in der Hallstattzeit Mittel- und Osteuropas nicht selten vor (Vergl. Hörnes-Menghin, Urgesch. d. bild. Kunst in Europa, Abb. S. 24). Diese Knöpfe sind zudem sehr häufig kreuzförmig gestaltet, wobei alle vier Balken ähnliche Verbreiterung der Enden haben, wie bei den Knöpfen von Tibold-Darócz. Auch auf einzelnen Gegenständen des Schatzfundes von Michalków (Ebert Reallex. VIII, Taf. 53, 55 und 56) sind ganz ähnliche Kreuzbildungen als Zierat angebracht, ebenso auf den Goldblechen von Fokoru (Ebert, Reallex. Taf. 56 a, e.). Auf Grund dieser Übereinstimmung wird man auch diesen ungarischen Knopf der ersten Eisenzeit zuschreiben dürfen.

18. Drei Tüllenbeile aus Bronze mit Schnurösen, mehr oder weniger verziert.

Jósa zeigt ähnliche Stücke aus Nagy-

Kálló. Bei Miske¹ und Hampel² finden sich auch Beile, die Ähnlichkeiten aufweisen.

19. Drei Schnuppenbeile mit sehr stark ausgeprägter Hochziehung des Schnabels, unverziert bis auf je zwei symmetrisch geschwungene Längsrippen, die kurz oberhalb der Schneide aus der Seitenkante heraustretend, einerseits in leichtem Bogen zur Beilmitte hin in die Öse überlaufen, anderseits parallel zur Hochziehung der Tülle mitlaufend, sich an der Gussnaht treffen. Eine kleine zierliche Öse setzt unter der hochgezogenen Spitze an. Die Schneide ist schwach gebogen.

Das dritte Schnuppenbeil hat eine hochständige Ovalöse, die aus dem Tüllensaum hervorgeht. Die Schmalseiten sind dachförmig abgekantet. Das Blatt ist noch im Tüllenteil abgebrochen.

Diese Stücke sind typisch ungarisch. Jósa erwähnt eine Reihe vom gleichen Typus aus Nagy-Kálló, Kemece, Balsa und Kántorjánosi. Auch Hampel³ kennt sie. Tüllenäxte dieser Art sind in Ungarn am Ende der Bronzezeit sehr häufig.

	d	e	f	
Länge des Beiles	9·1 cm	9·1 cm	6·7 cm	(Bruchstück)
Erhaltene Breite der Schneide	4·0 «	4·0 «	3·9 «	(erhaltene un-
Lichte Weite der Tülle.....	3·6 «	3·5 «	3·6 «	tere Breite)
Lichte Breite der Tülle.....	2·5 «	2·4 «	2·7 «	
Lichte Breite der Öse	0·5 «	0·5 «	1·05 «	
Lichte Weite der Öse	0·95 «	0·95 «	0·6 «	
Tiefe der Tülle	6·5 «	6·0 «	— «	
Dicke des Metalls	2·09 mm	2·42 mm	2·45 mm	
Gewicht	161·2 gr	167·8 gr	23·7 gr	

Bronzen aus nachchristlicher Zeit.

Der Rest der Funde, der in der Zeitstellung von den vorhergenannten abweicht, gehört in die ersten nachchristlichen Jahrhunderte oder ist vielleicht auch noch jünger und besteht aus folgenden Stücken:

1. Abb. 95, 1. Ein aus vier Bronze-drähten gewundener Halsring. Gegen die Enden zu besteht er aus zwei Drähten,

die sich einerseits zu einer Öse, anderseits zu einem Haken formen.

Grösste Dicke des Ringkörpers 0·6 cm. Drahtdicke 2·45 mm. Ringdurchmesser 13·0 cm. Gewicht 66·4 g.

¹ a. a. O. Tf. XVI, 9.

² a. a. O. Pl. XI, 6.

³ a. a. O. Tf. CVIII, XII.

Hampel¹ zeigt viele ähnliche Halsringe aus drei oder vier Drähten gewunden und datiert sie in das XI–XII. nachchristliche Jahrhundert. Nach der Beschreibung Hampels² handelt es sich um Funde aus derselben Zeit. «Meist ist das Material lichtgelbes Metall. Sie sind gewöhnlich aus vier Drähten zusammengewunden. Sie endigen meist in Schlingen und Haken.»

2. Abb. 95. 2. Ein Bronzearmring mit zwei unsymmetrisch angebrachten länglichen Buckeln. Die Verzierung, ein Fischgrätenmuster, gruppiert sich um die beiden Knoten. Diese sind wohl eine letzte Erinnerung an zwei gegeneinanderstehende Tierköpfe, die durch ihre Schnauzen verbunden sind. Der mit gegeneinanderstehendem Fischgrätenmuster verzierte Steg bildete sich daraus. Es ist die verwaschene, kaum mehr erkennbare Form der La Tène-zeitlichen Tierkopfarmbänder.

Lichte Weite: 6,5 : 6,0 cm. Breite 5 mm. Breite der Knöpfe 7,08 mm. Dicke 4,10 mm. Dicke der Knöpfe 5,70 mm. Gewicht 22,4 g.

Über die Entwicklung schreibt Hampel³ ausführlicher, datiert sie aber nach dem Fund von Szeged-Bojárhalom, Kom. Csongrád, ins XI–XII. Jahrhundert nach Chr.

3. Abb. 95. 3. Ein phy-förmiger Ohring, Gewicht 4,4 g, aus Bronze und von dem ein Paar bildenden andern Stück nur der obere Bogen. Er gehört der Völkerwanderungszeit an und ist uns aus vielen Gräbern dieser Zeit bekannt. Der vierkantige, untere Bogen des Ohrgehänges hat als Schmuck eine doppelkonische, etwas eingezogene Bronzeperle am unteren Rande herunterhängen. Nach innen findet sie ihr Gegenstück in einer etwas kleineren Bronzeperle derselben

Form, die mit einem Kügelchen abschliesst. An beiden Stellen der horizontalen Achse verdickt sich der Bogen zu je zwei Scheibchen, zwischen denen je eine ovale Bronzeperle sich befindet. Über der letzten Scheibe setzt sich dann auf der einen Seite der Ring als kleiner, dünner Bronzedraht fort, auf der anderen Seite befindet sich die Öse. Die beiden Perlen in der Mitte sind durch zwei erhabene gegenständige Dreiecke miteinander in Beziehung gebracht. Diese aus Bronze gegossenen Ohrgehänge mit angegossenen Kügelchen sind nach Hampel⁴ eine Erinnerung an die mit Glasperlen verzierten Vorformen. Hampel zeigt aus dem Grabfeld von Zikó, Kom. Tolna, Bronzeohrringe desselben Typus, nur tragen diese noch auf dem Ringteil ein Kügelchen. Auch im Grabfeld von Keszthely, Kom. Zala und dem von Pilin fand er diese Art. Zeitlich setzt er das Grabfeld von Keszthely ins V. Jahrhundert nach Chr., das von Zikó ins VII. Jahrhundert nach Chr. Andere Ohrgehänge kennt Hampel⁵ aus Török-Kanizsa, A. Ecséd, Pilin, Grab 42, 54, 56. Sie sind alle aus Bronze. Besonders der Ohring aus Török-Kanizsa A. hat sehr grosse Ähnlichkeit mit dem oben beschriebenen.

Diese phy-förmigen Ohrgehänge sind ein weitverbreiteter Typus, welcher besonders in Ungarn und Mähren anzutreffen ist. Zeitlich reichen sie bis in das X. und XI. Jahrhundert.⁶

4. Abb. 95. 4. Ein halbkugelig, hohler Anhänger mit runder Öse und vertieft gegossener Spiralverzierung. Gewicht 2,4 g. Dicke 2 mm. Die zweite Halbkugel, die sicherlich mit diesem Stück zusammen-

¹ Altert. des frühen Mittelalters in Ungarn, 1905. Tf. 353, Tf. 411, Tf. 417, Tf. 424, II. Bd. Tf. 527.

² a. a. O. S. 390.

³ a. a. O. Tf. 392 in Altertümer des frühen Mittelalters in Ungarn, 1905 S. 420 f.

⁴ Altertümer des frühen Mittelalters in Ungarn, 1905, Verlag Fr. Vieweg und Sohn, Braunschweig Bd. I, II, III, Tf. 219, Tf. 522.

⁵ Újabb Tanulmányok a honfoglalási kor emlékeiről: Neuere Studien über die Denkmäler der Epoche der Landnahme. Budapest 1907, Tf. 38, 53, 66.

⁶ J. Schranil, Vorgeschichte Böhmens und Mährens, Taf. LXVIII, Fig. 14.

gefügt, vielleicht gelötet war und dann einen kugelförmigen Anhänger ergab, fehlt. Solche kugelige oder halbeiförmige Anhänger hat Hampel¹ vielfach abgebildet aus Gödöllő, Kom. Pest, Csorna, Kom. Sopron, Bezdéd, Kom. Szabocs, Bodrog Ves, Kom. Zemplén und Agárd, Kom. Zemplén. Die von ihm erwähnten Stücke sind allerdings mit anderen Ziermotiven, wie Zickzacklinien, Strichen, Querstreifen in Flachrelief und Kanneluren verziert. Jedes Zierstück besteht aus zusammengelöteten Hälften. Er setzt sie zeitlich ins XI–XII. Jahrhundert n. Chr. Die Parallelen jener erwähnten mittelalterlichen Stücke mit dem Fundstück sind jedoch zu wenig ausgeprägt, um eine sichere Datierung zu erlauben.

5. Abb. 95. 5, 6, 7. Drei halbkugelige, hohlgegossene, rosettenartig verzierte Bronzeknöpfe, die innen zwei seitständige Ösen haben. Dicke des Metalles 2 mm. Gewicht 3·3; 2·5; 2·4 g. Durchmesser 1·55 cm.

6. Abb. 95. 8. in 2 Ansichten. Das Bruchstück eines bronzenen Siegelringes mit einem Pentagramm (?), das von einem doppelten Punzenkranz umgeben ist. 1·54 mm dickes Bronzeblech. Gewicht 3·1 g.

7. Abb. 95. 9. Die Verwendung dieses Stückes ist nicht erkenntlich, vielleicht fand es als Gürtelschlaufe oder als eine Art Knebel bei einem Pferdegeschirr Verwendung. Seine rechteckige Platte hat als Verzierung zwei gegenständige Zwickel, die Reste von roter Inkrustation zeigen. Die an einer der Längsseiten angebrachte Abschlusskugel ist ca 3 mm tief ausgehöhlt. An der entgegengesetzten Seite der mittleren Platte befindet sich ebenfalls eine Kugel, die auf der Rückseite einen kleinen offenen Kanal bildet. Die Kugel zieht sich zu einem Stäbchen aus, das in einem Querbalken endigt. Das Stück ist in Bronze gegossen.

¹ Altertümer des frühen Mittelalters in Ungarn, Tf. 349, 345.

Dicke der Kugel 6 mm, die der unteren 4 mm. Dicke der Platte 2 mm.

Nach einer Abbildung zu schliessen, bietet sich ein Vergleichsstück in: A. Riegl, Die spätrömische Kunstindustrie. Tafel V, 4 wo eine mehrgliedrige Kette, deren Zweckbestimmung nicht wesentlich ist, aus dem Museum Schwab zu Biel in der Schweiz dargestellt ist. Das Original stammt aus Ungarn und trägt eine ähnliche Emailverzierung wie das Stück von Tibold-Darócz, eine rechteckige Platte mit gegenständigen roten Emailzwickeln.

8. Abb. 95 a, b, c. Zwei Bronzearmeifen und das Bruchstück eines dritten; b und das Bruchstück a sind unverziert, während c eine schön ausgeführte gravierte Verzierung von Zickzackbändern trägt. Die Enden sind etwas verbreitert und abgerundet.

Solche Reifen sind sehr häufig. Hampel, der sie ins XI. nachchristliche Jahrhundert setzt, kennt sie aus Szolyva, Kom. Bereg, Szeged-Öthalom, Kom. Csongrád, Vereb, Kom. Fejér, Berettyó-Újfalu, Kom. Bihar, Eger, Kom. Heves und Arad-Földvár, Kom. Arad.

	a	b	c
	(Bruchstück)		
Lichte Weite ..	5'9:5'7	6'1:5'7	6'4:6'4 cm
Entfernung	—	0'8	0'5 "
Breite.....	0'9	0'9	1'15 "
Dicke.....	2'45	2'18	2'90 "
Gewicht.....	11'7	13'3	30'2 gr

Demnach zerfällt dieser angeblich an einer eng umgrenzten Stelle gehobene Fund zeitlich in zwei Teile, wovon der ältere, prähistorische, sich über die erste Hälfte der älteren Eisenzeit erstreckt.

Die einzelnen Stücke des nachchristlichen Teiles gehen aber, wenn man der versuchten Datierung Richtigkeit zugesteht, zeitlich derart auseinander, dass es fraglich erscheint, die Stücke ein- und derselben Fundstelle zuschreiben zu können. Es kann sich vielleicht um aufgelesene Streufunde von verschiedenen Orten handeln, die von einem Bronzegießer zusammengetragen wurden.

Auffallend ist aber die Tatsache, dass eine grosse Anzahl Armringe, Schmuckplatten und Ohrgehänge vertreten sind, die in ihrem Erhaltungszustande an Gräberfunde erinnern. Damit findet aber auch neben den Erklärungsmöglichkeiten: Händlerdepot und Giessereidepot der Gedanke seine Berechtigung, dass die in dem wenig begangenen Gebiete und abseits von einer Verkehrsader angetroffenen Funde die versteckte Beute eines Grabräubers darstellen.

Köln a. Rh.

Mechthildis Nees.

Das Bronzeschwert aus Szentgál.

Das Schwert besteht aus drei Teilen, wie dies auf unserer Abb. 96. klar ersichtlich ist. Unter der ziemlich grossen Anzahl der auf ungarländischem Boden gefundenen Bronzeschwerter gebührt ihm ein besonderer Platz, da sowohl die Discusverzierung, wie der metallene Griff vereinzelt dastehen. Allem Anscheine nach wurde das Schwert um die Mitte des II. Jahrtausends vor Christi verfertigt und stammt entweder aus Oberitalien — die Möglichkeit eines Importes ist in dieser Zeit sehr gut denkbar — oder ist ein, nach ausländischem Muster in Ungarn verfertigtes Exemplar.

Ladislav von Jankó.

Die Ausgrabung der Burg zu Solymár.

Nach einigen unbedeutenden Vorarbeiten unternimmt der Verf. im Jahre 1929 eingehende Ausgrabungen am sog. Mathiasberg, wo sich laut geschichtlicher

Urkunden im XV. Jh. das Castrum Salmar befunden hat. Im Mittelpunkt der ganzen Anlage erhebt sich ein oblonger (Abb. 97), aus mehreren Innenräumen bestehender Gebäudekern, welcher durch eine lange Mauer mit dem viereckigen Eckturm verbunden wurde. Die gefundenen dekorativen Achitekturteile sind in spätgotischem Stil, grösstenteils aber im Renaissancestil des Jahrhundertendes gehalten. Unsere Ausgrabungen bewiesen auch (Abb. 98), dass an selber Stelle schon eine Siedlung in der Bronzezeit vorhanden war; aus den Fundergebnissen seien einige verzierte Tonkannen besonders hervorgehoben.

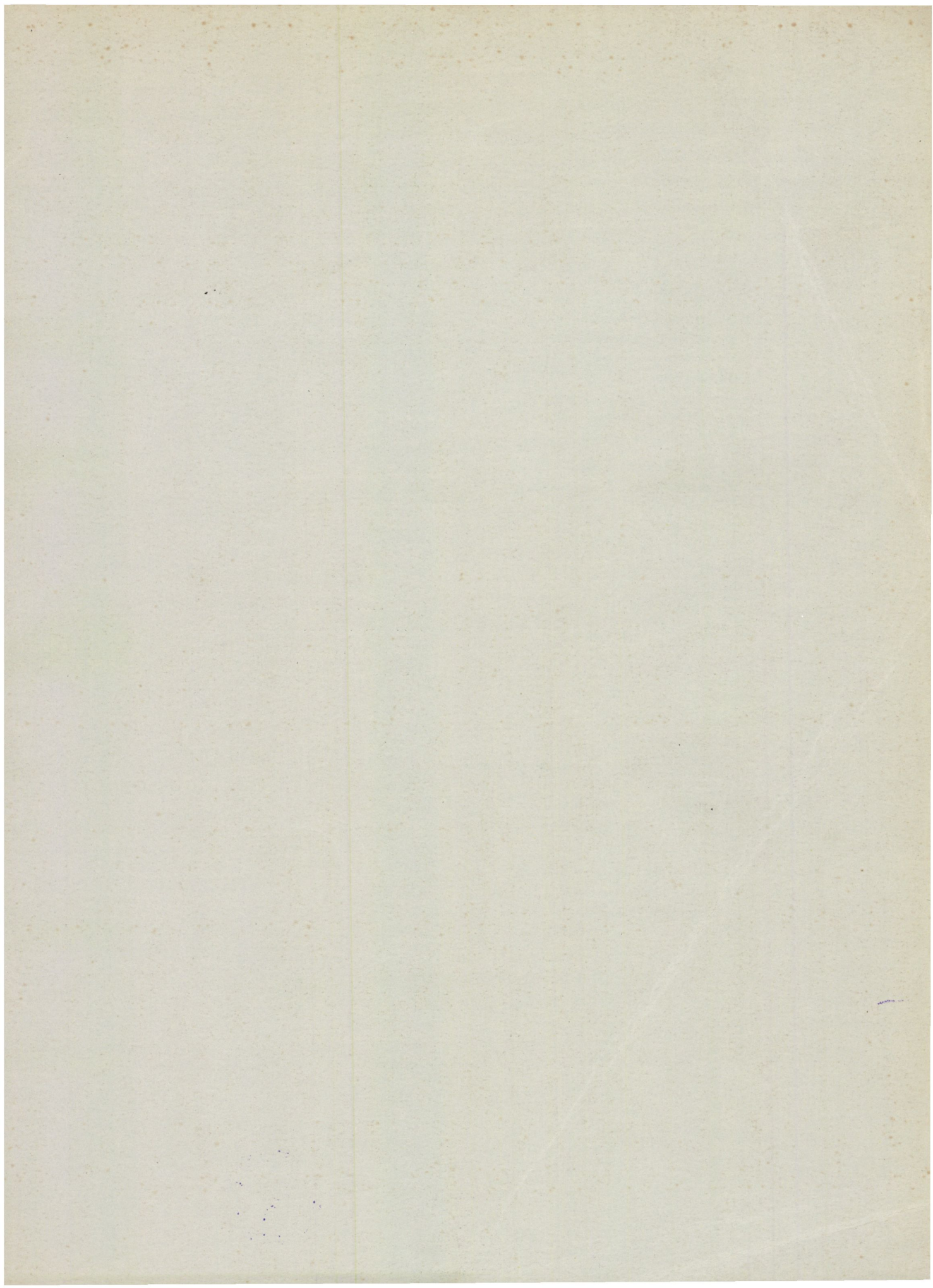
Arisztid Valkó.

Ein neu aufgefundener Plan der Kathedrale zu Vác.

Verf. publiziert zum ersten Male den im Ungarischen Staatsarchiv befindlichen, vom Kammerbaumeister Ignaz Oracsek unterzeichneten Originalplan der Kathedrale zu Vác (Waizen) aus dem Jahre 1755. Oracsek wollte an Stelle der mittelalterlichen dreischiffigen Hallenkirche einen einschiffigen Kirchenraum errichten, welcher von beiden Seiten durch Pfeiler getrennte Kapellen erweitert wird. Der Chor, sowie die Seitenkapellen der Vorhalle werden mit Kuppeln gedeckt. Der interessante Entwurf — welcher nicht zur Ausführung gelangte — steht in naher Verwandtschaft mit der Kirche zu Dürenstein von Prandauer, sowie mit Kirchengebäuden wie die Sankt Johann-Kirche zu Liegnitz, die Kreuzherrenkirche zu Neisse und die Jesuitenkirche zu Brieg.

Emma Bónis-Vallon.





TARTALOM.

	Lap
BODONYI JÓZSEF : Az aranyalap keletkezése és értelmezése a késő-antik művészetben	5
SICILIANOS D. : Görög síremléktöredék Budapesten	38
ERDÉLYI GIZELLA : Bacchikus jelenettel díszített bronzkorsó a Magyar Nemzeti Múzeumban.....	39
OROSZLÁN ZOLTÁN : Mucius Scaevolát ábrázoló dombormű a Magyar Nemzeti Múzeumban.....	44
OROSZLÁN ZOLTÁN : Athene és Hephaistos ritka mítosza a székesfehérvári múzeum egy római kőemlékén.....	54
MÁRKINÉ POLL KATALIN : A zsennyei kincs.....	62
HÖLLRIGL JÓZSEF : Árpádkori keramikánk	85
BALOGH ILONA : Adatok az olasz románkori szobrászat magyarországi hatásához	100
YBL ERVIN : Egy velencei trecentofej	116
PIGLER ANDOR : Evagationes Spiritus	121
GARÁDY SÁNDOR : Mátyás király vadászkastélya a Hidegkúti-úton	137

KISEBB KÖZLEMÉNYEK.

PAULOVICS ISTVÁN : A dunapentelei ásatás	144
NAGY LAJOS : Kerberos szobrocška az Aquincumi Múzeumban	161
NEES MECHTILDIS : A tibolddaróci kincslelet	164
JANKÓ LÁSZLÓ : A szentgáli bronztőr	174
VALKÓ ARISZTID : A solymári vár története és ásatása	178
BÓNISNÉ VALLON EMMA : Oracsek Ignác váci székesegyházterve	179

KÖNYVISMERTETÉSEK.

KUZSINSZKY BÁLINT : A gázgyári római fazekastelep Aquincumban (<i>Láng</i>) ...	180
KUZSINSZKY BÁLINT : Aquinkum, az ásatások és a múzeum ismertetése (<i>Láng</i>)	181
HERMANN SCHROLLER : Die Stein- u. Kupferzeit Siebenbürgens (<i>Ifj. dr. Gallus</i>)	182
Germanische Urzeit in Oberschlesien (<i>ifj. dr. Gallus</i>)	183
E. SPROCKHOFF : Zur Handelsgeschichte der germanischen Bronzezeit (<i>Tompa</i>)	183
E. SPROCKHOFF : Die germanischen Griffzungenschwerter (<i>Tompa</i>)	184
SZŐNYI OTTÓ : Régi magyar templomok (<i>Péter</i>)	185
JULIUS FLEISCHER : Das kunstgeschichtliche Material der Geheimen Kammerzählamtsbücher in den staatlichen Archiven Wiens (<i>Révhelyi</i>)	187
BRUNO GRIMSCHITZ : Johann Lucas von Hildebrandt (<i>Fleischer</i>)	187

* * *

Gustaf Kossinna † (<i>Tompa F.</i>)	191
Hubert Schmidt † (<i>Tompa F.</i>)	191
Móra Ferenc † (<i>Márton</i>)	192

Az **Archaeologiai Értesítő** szerkesztőségének szánt összes küldeményeket kérjük
Hekler Antal egyetemi tanár címére **Budapest, II., Pálffy-tér 5. sz.** küldeni.